

Robert Schumann
Persönlichkeit, Werk und Wirkung

Robert Schumann

Persönlichkeit, Werk und Wirkung

Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz
vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig

herausgegeben von Helmut Loos

Gudrun Schröder Verlag
Leipzig 2011

Gefördert durch
den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien
in Zusammenarbeit mit dem Schumann-Netzwerk und der Stadt Leipzig



Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Stadt Leipzig

Referat Protokoll



Inhalt

Grußwort des Rektors der Universität Leipzig	IX
„Doch bleibt Leipzig immer die bedeutendste Stadt . . .“ – Grußwort des Bürgermeisters und Beigeordneten für Kultur der Stadt Leipzig . . .	XI
Grußwort der Projektleiterin des Schumann-Netzwerkes	XIII
Vorwort	XV

Gerd Nauhaus

Der junge Literat – Schumann als Primaner	3
---	---

Nancy Reich

Clara Wieck's Life Before Her Marriage to Robert Schumann	12
---	----

Constantin Floros

Autobiographisches in Schumanns früher Musik	25
--	----

Hans Joachim Köhler

Robert Schumanns poetischer Kontrapunkt	38
---	----

Bodo Bischoff

Das Hässliche und Bizarre in den <i>Gesammelten Schriften</i> Robert Schumanns. Miszellen zu einer Theorie des ästhetischen Verdikts in seinen Rezensionen	50
--	----

Rebecca Grotjahn

Zyklizität und doppelte Autorschaft im <i>Liebesfrühling</i> von Clara und Robert Schumann	69
--	----

Rufus Hallmark

Amadeus Wendts <i>Bilder des weiblichen Lebens</i> : Ein Vorbild für Chamisso's <i>Frauenliebe und Leben</i> ?	90
--	----

VI

Bernhard R. Appel

Die Stichvorlage zu R. Schumanns Ballade *Belsatzar* op. 57 113

Jon W. Finson

Schumann, Anti-Semitism, and the *Drei Gesänge aus Lord Byron's Hebräischen Gesängen* op. 95 126

Klaus Wolfgang Niemöller

Religiöser Byronismus? *The Hebrew Melodies* von Byron in den Vertonungen von Robert Schumann und Joseph Joachim 136

Wolfram Steinbeck

Der Autor als Instanz. Selbstreflexive Strukturen in Schumanns *Rheinischer Symphonie* 163

Stefan Keym

„Der Unterschied zwischen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden“. Robert Schumann und die „per aspera ad astra“-Dramaturgie . . 173

Rainer Boestfleisch

Bemerkungen zum Violoncellokonzert op. 129 206

Renata Suchowiejko

Schumann's Violin Concerto – Between Poetry and Drama 226

Folke Bohlin

Musikalische Intertextualität einiger Stücke aus Robert Schumanns *Jugendalbum* 237

Michael Struck

Abschied in Es. Überlegungen zu Robert Schumanns Thema mit Variationen Es-Dur Anh. F39 259

Thomas Synofzik

Leipziger Frühling – Zur Interpretationsgeschichte von Schumanns Erster Sinfonie 301

Ulrich Tadday

Schumanns *Patriotisches Lied* (WoO 5) im Kontext des deutschen Nationalismus 317

Arnfried Edler

Poetische und politische Religiosität bei Schumann 337

Helmut Loos

Robert Schumanns kunstreligiöse Sendung 354

Matthias Wendt

Der fröhliche Schumann 364

Kazuko Ozawa

„Ganz original ist keiner.“ Inspiration und Zeitgeist 379

Olga Lossewa

Robert Schumanns Rezeption in Russland um 1900 400

Luba Kyyanovska, Lydia Melnyk

Schumann-Rezeption in Lemberg. Vorsowjetische, sowjetische und
nichtsowjetische Tendenzen 415

Laura Tunbridge

Schumann als „the perfect Wagnerite“: Seine Rezeption in England
um 1900 424

Roe-Min Kok

Schumann im anglophonen Kontext 434

Damien Ehrhardt

Zur Schumann-Rezeption im Frankreich der 1830er Jahre 443

Michael Heinemann

1837: Deleuze'/Guattaris Schumann 451

Peter Andraschke

Robert Schumann in Kompositionen nach 1980 461

Beatrix Borchard

Darf man das? Robert und Clara Schumann als Filmhelden 483

Abkürzungsverzeichnis 495

Grußwort des Rektors der Universität Leipzig

Prof. Dr. iur. Franz Häuser

Leipzig hat vielfältige, reiche Traditionen aufzuweisen, nicht zuletzt ist Leipzig eine Musikstadt und dazu bekennt sich auch die Universität gerne. Denn das Musikleben in Leipzig hätte ohne die Studierenden der Universität nicht die Qualität erreicht, die es seit Jahrhunderten auszeichnet. Neben der universitären Gesangstradition, die in wesentlichen Teilen von den Thomanern ausging, waren seit Mitte des 17. Jahrhunderts vor allem die Collegia musica der Ort studentischen Musizierens auf hohem Niveau. Geleitet wurden die Collegia musica, die Vorläufer des Gewandhausorchesters, von so bekannten Musikern wie Johann Christoph Pezel, Johann Kuhnau, Georg Philipp Telemann, Johann Friedrich Fasch und Johann Sebastian Bach. Anlässlich unseres 600-jährigen Jubiläums sind umfangreiche Studien als *Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009*, aber auch ein Band *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig* erschienen.

Robert Schumann, dessen Leben, Werk und Wirkung Sie in Ihrem Symposium würdigen, war Student der Alma Mater Lipsiensis. Und eigentlich sollte er nach dem Willen seiner Mutter *mein* Fach, die Jurisprudenz, studieren. Er hat es nicht ernsthaft versucht! Schumanns wissenschaftlicher Eros war nicht ausgeprägt; es ist sogar ungewiss, ob er jemals einen Hörsaal betreten hat. Theorie und wissenschaftliche Systematik waren Schumann ein Gräuel, nach seiner Auffassung schafft das wahre Genie allein aus sich und seinem Gefühl heraus. Sie alle kennen Schumann-Aussprüche wie: „Dem Zufall ist mehr aufgeschlossen als der Wissenschaft; der Theorie ist alles verhüllt, der Fantasie nichts.“ Oder: „Der Verstand irrt, das Gefühl nicht.“

Wissenschaftliche Ziele verfolgte Schumann also nie. Trotzdem hat man ihn 1840 mit einem Doktor honoris causa geehrt, allerdings nicht in der Universität Leipzig, sondern in der Universität Jena, wo mit Ferdinand Hand ein veritabler Musikästhetiker saß. Auch Richard Wagner hat sich an der Universität Leipzig eingeschrieben, nie wirklich studiert und ist von der Universität zeitlebens nicht gewürdigt worden. Dies freilich durfte Felix Mendelssohn Bartholdy erfahren, der 1835 zwar das Angebot einer Professur an der Universität Leipzig ausschlug, aber schon 1836 mit der Ehrendoktorwürde der Universität Leipzig ausgezeichnet wurde.

Heute haben Komponisten ihren Platz in der Universität als Lehrer für Kompositionstechnik. Nach Karl Ottomar Treibmann lehrt seit vielen Jah-

ren Bernd Franke am Institut für Musikwissenschaft sehr erfolgreich als Tonsetzprofessor. Er hat nicht nur die Festmusik für den Festakt am 2.12.2009 komponiert (wie vor 25 Jahren Treibmann, was übrigens Max Reger 1909 verweigert hatte), sondern er ist in Düsseldorf gerade auch im Zusammenhang mit dem diesjährigen Schumann-Jubiläum hervorgetreten. Mit seinen Stücken, einer Instrumentation der „Träumerei“ und einer umfangreichen Auftragskomposition mit vielen Bezügen zum Jubilar eröffnete man das Schumann-Jahr deutschlandweit: Das Deutschlandradio Kultur organisierte eine Liveübertragung. Die Publikumsreaktionen waren sehr positiv.

Wir freuen uns, so viele renommierte Schumann-Forscher zu dieser Konferenz an unserer Universität begrüßen zu dürfen. Sie helfen uns, auch die große musikwissenschaftliche Tradition unserer Universität fortzuführen. Ich wünsche Ihnen reiche Erträge und einen angenehmen Aufenthalt an unserer Alma Mater Lipsiensis.

„Doch bleibt Leipzig immer die bedeutendste Stadt . . .“

Grußwort des Bürgermeisters und Beigeordneten für Kultur der Stadt Leipzig

Michael Faber

Im Jahre 1828 traf Robert Schumann, gerade 18 Jahre alt und den Kopf voller romantischer Flausen, in Leipzig ein, um nach dem Willen seiner Familie Rechtsgelehrter zu werden. Die pulsierende sächsische Kulturmetropole zog ihn jedoch alsbald in ihren Bann, die Liebe zur Musik triumphierte rasch über sein Pflichtbewusstsein.

Schumann ist nicht der Einzige, dem das in Leipzig passierte und der es trotzdem zu etwas brachte: Genau 50 Jahre vorher hatte ein junger Mann die Heimreise in die Provinz antreten müssen, der ebenfalls des Jurastudiums wegen nach Leipzig gekommen war und statt dessen die schönen Künste entdeckt hatte: Johann Wolfgang Goethe war längst geadelter Geheimrat und anerkanntes Genie, als Schumann ihm in der laxen Haltung gegenüber der Jurisprudenz folgte.

Goethe war seinerzeit heftig für die Leipziger Bürgertochter Käthchen Schönkopf entflammt. Diesem Umstand verdanken wir Goethes ersten Gedichtband. Zu den künstlerisch fruchtbarsten Beziehungen der Musikgeschichte gehört die Liebe zwischen Robert Schumann und Clara Wieck.

Insgesamt lebte Schumann mit einer Unterbrechung 16 Jahre in Leipzig. Es waren seine privat und künstlerisch wichtigsten, die Zeit seines Sturmes und Dranges. Auch die Stadt durchlebte eine künstlerisch besonders glückhafte Zeit, sie galt als ein pulsierendes Zentrum des europäischen Kunst- und Geisteslebens. Robert Schumann war selbst wesentlicher Teil dieses kreativen Kraftfeldes: In der ersten Wohnung des Paares in der Inselstraße waren Felix Mendelssohn Bartholdy, Richard Wagner, Franz Liszt, Hector Berlioz, Frederic Chopin und der Dichter Hans Christian Andersen zu Gast.

Auch als Schumann die Stadt verließ, hat er ihre Bedeutung für sein Leben und Werk stets hervorgehoben: „Doch bleibt Leipzig für Musik noch immer die bedeutendste Stadt und ich würde jedem jungen Talente rathen, dahin zu gehen, wo man so viel und so gute Musik hört [...]“, schrieb er rückblickend Ende 1844.

Leipzig hat heute ein immenses künstlerisches Erbe zu bewahren und schöpferisch fortzuführen. Der 200. Geburtstag von Robert Schumann ist ein Glied in einer Kette von Jubiläen: Bereits ins Jahr 2009 datierte der 200. Geburtstag des Schumann-Freundes und -Förderers Felix Mendelssohn Bartholdy. Im Jahr 2011 begehen wir den 150. Geburtstag von Gustav Mahler,

der in Leipzig Kapellmeister war und hier seine erste Sinfonie vollendete. Das Jahr darauf gehört dem 800. Jahrestag der Gründung des Thomanerchores, und im Jahre 2013 feiern wir den 200. Geburtstag des berühmtesten in Leipzig geborenen Komponisten: Richard Wagner. Kein besserer Ort hätte sich also für die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz zum Leben und Werk von Robert Schumann finden können. Die in diesem Band veröffentlichten Ergebnisse sprechen für sich!

Grußwort der Projektleiterin des Schumann-Netzwerkes

Dr. Ingrid Bodsch

„Die Weltelite der Robert-Schumann-Forschung zu Gast in Leipzig“ – was als vollmundige Medienankündigung etwas mokant betrachtet werden könnte, wurde von der internationalen Tagung „Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung“ (22.–24. April 2010, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Leipzig) eingelöst! Und für die Initiatoren begeisternd: Die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler referierten nicht nur vor Fachkollegen, sondern vor einem mit vielen interessierten Besuchern durchweg bis auf den letzten Platz besetzten Vortragssaal. Genau das war das Ziel der schon auf das Gründungsjahr (2005) des Schumann-Netzwerkes zurückgehenden Kongressplanung für das Schumann-Jubiläum 2010 gewesen, denn die neuen Erkenntnisse der Schumannforschung sollten nicht einem internen Kreis vorbehalten bleiben, sondern in einer für alle Interessierten frei zugänglichen Konferenz öffentlich diskutiert werden, wofür auch eine frühzeitige Bekanntmachung und ungewöhnliche Werbeformen („Lesefutter“) Sorge tragen sollten.

Für die Projektleitung des Schumann-Netzwerkes und seinen maßgeblichen Träger, den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, stand fest: Zum 200. Geburtstag von Robert Schumann sollte ein internationales Symposium mit den wichtigsten Schumannforschern aus Europa und den USA den aktuellen Forschungsstand präsentieren. Mit der Idee kam auch schnell die Ortswahl. Da es – in keiner anderen Stadt hat Robert Schumann als Künstler so lange gelebt und gearbeitet – die Musik- und Universitätsstadt Leipzig sein sollte, stellte sich eigentlich nur eine Frage, ob sich mit Prof. Helmut Loos der Inhaber des legendären Leipziger Lehrstuhls für historische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig zur Kooperation und damit zur inhaltlichen Ausrichtung des Kongresses gewinnen ließe. Als sich auch das glücklich fügte und auch die Stadt Leipzig frühzeitig ihre Unterstützung anbot, war das Gelingen der Tagung eigentlich schon vorgezeichnet. Die drei Vortragstage vermittelten nicht nur das geforderte „kritisch-aktuelle Schumann-Bild“ und eine „Standortbestimmung“ der Schumannforschung (Loos), sondern beschernten mit taufrischen Forschungsergebnissen auch den Spezialisten erhebende Aha-Erlebnisse. So breit gefächert das Programm der erfreulicherweise auch medial intensiv begleiteten Tagung auch war, so „tönte“ doch – und bei kaum einem anderen Künstler könnte es zwingender sein als bei Robert Schumann – „ein einziges Thema [. . .] leise durch alle zweiundzwanzig Vorträge: nämlich

die Frage nach just jenem Zusammenhang von Leben, Kunst und Wissenschaft“, der nach dem Schumann-Freund Joseph Joachim Bedingung für ein Künstlerleben ist.¹

Die Stadt Leipzig zeigte sich als generöser Gastgeber. Die Referenten und die Organisatoren wurden vom Leipziger Kulturbürgermeister Michael Faber zu einem ehrenvollen und genussträchtigen Empfang in den prachtvollen Festsaal des Neuen Rathauses eingeladen (22. April) und tags darauf (23. April 2010) zum Besuch der *Szenen aus ‚Goethes Faust‘* ins Gewandhaus. Den schon bei Gelegenheit des Empfangs von ganzem Herzen geäußerten Dank möchte ich an dieser Stelle wiederholen: Er geht an den Geldgeber und auch ideellen Unterstützer der Tagung, den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Herrn Staatsminister Bernd Neumann, hier auch ganz persönlich an den Leiter des Referats für Musik und Bühnentanz, Herbert Begri, er geht an die Stadt Leipzig und hier besonders an den Kulturbürgermeister Michael Faber und den Referenten für Großveranstaltungen im Kulturamt, Peter Matzke, sowie an die Universität Leipzig, die den Referenten ein so herzliches Willkommen geboten haben. Er geht an Katja Jehring (Institut für Musikwissenschaft) und das engagierte Studententeam als perfekte Betreuer „vor Ort“ und natürlich an Herrn Prof. Dr. Helmut Loos, mit dem das Zusammenwirken stets ein ungetrübtes Vergnügen gewesen ist!

¹Jan Brachmann, „Die Marseillaise als Faschingsmusik. Flegeljahre und Herzstillstände in der Musik: In Leipzig tagen die Schumann-Forscher“, in: *FAZ*, Nr. 103, 5.5.2010, S. N4.

Vorwort

Prof. Dr. Helmut Loos

Nach mehreren musikwissenschaftlichen Konferenzen, die sich anlässlich der Jubiläumsjahre 2006 und 2010 Einzelaspekten des Phänomens Robert Schumann gewidmet haben, wurde mit der hier dokumentierten Veranstaltung der Versuch einer übergreifenden Würdigung von Persönlichkeit, Werk und Wirkung unternommen. Um ein möglichst breites und unverstelltes Bild der gegenwärtigen Schumann-Forschung zu ermöglichen, wurde den Referenten der Konferenz weitgehende Freiheit bei der Wahl ihrer Themen eingeräumt. So hat sich eine Folge von Beiträgen ergeben, die nach den übergeordneten Bezugspunkten geordnet worden sind. Dabei ergeben sich reizvolle Bezüge und Spannungen insbesondere zwischen den Beiträgen, die Aspekten der Biographie und der Kunstanschauung gewidmet sind. Werkbezogene Artikel finden sich als gewissermaßen vermittelnde Instanz darin eingebettet. Damit wird einmal mehr die Notwendigkeit unterstrichen, die verschiedenen Aspekte in ihrem unlöslichen Zusammenhang zu betrachten, weder die „Persönlichkeit“ des historischen Menschen Schumann noch das „autonome“ Werk zu verabsolutieren.

Der Zusammenhang zwischen persönlicher Lebenssituation eines Komponisten und seinem musikalischen Schaffen lässt sich in vielen Fällen nicht ernsthaft leugnen, ohne dass deswegen in heroengeschichtliche Klischees zurückgefallen werden muss, vielmehr sind hier die Kriterien einer aktuellen Biographik nach historisch-kritischen Maßstäben anzuwenden. So wenig die Biographie ohne Berücksichtigung der Werke möglich ist, so wenig sollte die werkmonographische Betrachtung die biographischen Rahmenbedingungen außer Acht lassen. Das „Werk“ Schumanns hat in der letzten Zeit seitens der Musikwissenschaft besondere Beachtung gefunden. Nachdem es lange insbesondere die als herausragend geltenden Werke betraf, sind zum Schumann-Jubiläum 2006 übergreifende Darstellungen des Gesamtchaffens erschienen.¹

Die Wirkungs- oder Rezeptionsgeschichte hat sich in den letzten Jahrzehnten als wesentlicher Aspekt in der Musikwissenschaft etabliert. Gerade in einer historisch-kritischen Geschichtsschreibung ist es von entscheidender

¹ *Schumann Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart-Weimar 2006. – *Loos I/II*. – Beate Perrey, *The Cambridge Companion to Schumann*, Cambridge 2007. – Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann*, Paris 2003. – Eher populärwissenschaftlich war der Abriss von Günther Spies, *Reclams Musikführer Robert Schumann*, Stuttgart 1997.

Bedeutung, die zeitbedingten Implikationen musikalischer Anschauungen analytisch zu bestimmen und in ihren Auswirkungen wahrzunehmen. Dadurch gewinnt die Forschung nicht nur einen wichtigen Einblick in die historische Situation, sondern auch einen kritischen Ansatz zur Erkenntnis der Ausgangssituation des Komponisten. Insbesondere aber lässt die Rezeptionsgeschichte die maßgeblichen Grundzüge des Musiklebens erkennbar werden, die in der Gesamtheit von Produktion, Interpretation und Rezeption den Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung bilden.

Eine kurze Überlegung zum Verhältnis von Biographie und Analyse vermag ihren Zusammenhang mit der Wirkungsgeschichte zu verdeutlichen. Gerade für Schumann erscheint dies angesichts der Forschungen, die im Zusammenhang mit der derzeit neu erarbeiteten Gesamtausgabe sowie dem unlängst erschienenen *Thematisch-bibliographischen Werkverzeichnis* von Margit L. McCorcle einen neuen Antrieb erhalten haben, von besonderer Aktualität zu sein. Wenn immer wieder unterschiedliche Analysemethoden auf sogenannte Schlüsselwerke angewandt werden, so ist dies ein deutlicher Indikator dafür, dass es nicht eine einzige, allgemein verbindliche Vorgehensweise gibt, dass vielmehr mit der Musikanalyse immer schon eine bestimmte Voreinstellung verbunden ist, die sich aus der Fragestellung ableitet, von der die Analyse ausgeht, und die letztlich von einer persönlich zu verantwortenden Musikanuschauung bestimmt ist. Umso wichtiger ist es, sich über die Fragestellung der Analyse im Klaren zu sein, sie nicht etwa als Selbstzweck zu betrachten. Nicht immer erscheint dies in musikwissenschaftlichen Arbeiten deutlich herausgearbeitet, denn unter der Prämisse der absoluten Musik bedarf die Analyse keiner näheren Begründung, vielmehr gilt sie hier als einzig adäquates Mittel der Beschäftigung mit dem Kunstwerk, ja als wesentlicher Bestandteil des Sachurteils auch als eine Grundlage des Werturteils.² Dieser intrinsische Ansatz, interne Sinnzusammenhänge zu verstehen, richtet sich auf kompositionstechnische Fragen, auf den strukturellen Aspekt. Allerdings ist nicht zu übersehen, dass ihm eine Vorentscheidung vorausgeht, die nicht unproblematisch ist: seine Anwendbarkeit ausschließlich auf Kunstwerke im emphatischen Sinne der romantischen Musikanuschauung. Ist schon diese Entscheidung gerade in ihrer Zuspitzung auf kompositorische Struktur problematisch, so verstärkt sich dies angesichts der Abgrenzungsschwierigkeiten, die Analytiker oftmals bei der Frage haben, inwieweit die festgestellten Gestaltungsmerkmale vom Komponisten intendiert oder nachträglich aus dem Werk herausgelesen bzw. ihm zugeschrieben worden sind. Hier keine deutliche Un-

²Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil* (Musikpädagogik 8), Mainz 1970.

terscheidung vorzunehmen, widerspricht wissenschaftlichem Selbstverständnis. So selbstverständlich nachträglich überhöhende Interpretationen rezeptionsgeschichtlich zum Gegenstand selbst gehören, so säuberlich muss sich der Wissenschaftler von solcher Apologie frei halten, da sie nicht der Erhellung, nicht kritischer Erkenntnis, sondern einer Überhöhung und Sakralisierung der Sache dient. In affirmativer Weise hat sich ein großer Teil der modernen Musikwissenschaft seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert in den Dienst einer bürgerlich-liberalen Staatsauffassung gestellt, die Musik gewissermaßen als staatlich sanktionierte Kunstreligion ihrem Selbstverständnis einverleibt hat. Musikwissenschaftler übernahmen dabei gerne die Rolle der Gralhüter oder Dogmatiker, viele kulturkritische Bemerkungen – nur scheinbar am Rande – unterstreichen dies bis heute nachdrücklich. Es ist kein Zufall, dieses Thema im Zusammenhang mit Robert Schumann anzusprechen, denn er selbst war mit der Vorgeschichte und sein Name dann durch eine nationalistische Rezeption mit der angesprochenen Entwicklung verbunden.³ Auch die Frage einer inhaltsästhetischen Analyse ist eng mit dem Werk Robert Schumanns verbunden und scheidet seine Interpreten bis heute. Die Probleme sind wiederum in Persönlichkeit und Werk Schumanns vorgegeben, denn eine insgesamt einheitliche Einstellung dazu ist bei ihm nicht zu erkennen. Gerade das Spätwerk hat wahrscheinlich nicht allein wegen der krankheitsbedingten Vorbehalte große Ablehnung erfahren, sondern wohl auch wegen seiner realistischen Tendenzen im Unterschied zum poetischen Frühwerk.⁴ So muss auch hier im Einzelfall geprüft werden, inwieweit inhaltsästhetische Belange für musikalische Analyse relevant sind oder eben die ideale Welt der romantischen Musikanschauung die adäquate Bezugsgröße darstellt. Damit wird deutlich, in welchem Maße Entstehungsgeschichte (Biographisches, Kultur- oder Zeitgeschichtliches) und rezeptionsgeschichtliche Entwicklungen die Bedingungen analytischer Beschreibung beeinflussen. Gerade angesichts gegenwärtiger Entwicklungen, in denen das zeitweise in Deutschland gesellschaftlich geradezu selbstverständliche Einvernehmen der Akzeptanz historischer Kunstmusik im emphatischen Sinne verloren gegangen ist, gewinnt der kritische Blick auf die zeitgeprägte Bedingtheit ihrer Entstehung und Rezeption besondere Aktualität.⁵ Dies

³Helmut Loos, „Der deutsche Schumann. Wandlungen eines Künstlerbildes“, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*, hrsg. von Helmut Loos und Stefan Keym, Leipzig 2004, S. 389–408.

⁴Martin Geck, *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871*, Stuttgart-Weimar 2001.

⁵Helmut Loos, „Die Zwickauer Schumann-Feier von 1860“, in: *Schumanniana Nova*, S. 400–422.

betrifft zunächst Schumanns Persönlichkeit und sein näheres oder weiteres Umfeld, die z. T. dringend einer Neubearbeitung bedürfen. Es sei hier nur auf das Beispiel Richard Wagners verwiesen, dessen Verhältnis zu Robert Schumann zeitweise unter nationalistischen Prämissen als „Sternenfreundschaft“ (Hans Pfitzner) überhöht wurde.⁶ Noch wenig untersucht sind zudem Schumanns Beziehungen zu Personengruppen, die sein Verhältnis zu Institutionen und Orten, auch entfernteren Kulturregionen kennzeichnen. Zu nennen ist beispielsweise Schumanns Beziehung zu Verlagen, seine Tätigkeit als Redakteur der *NZfM* sowie sein Freundes- und Bekanntenkreis in den Städten, in denen er gewohnt hat. Hier gibt es noch viele Lücken, die es zu schließen oder zumindest zu verringern gilt. Einige Ansätze dazu bieten die im hinteren Teil dieses Bandes abgedruckten Beiträge.

Allen Forscherinnen und Forschern, die zu dem vorliegenden Ergebnis beigetragen habe, sei aus vollem Herzen gedankt für ihren Beitrag und auch die fruchtbaren Diskussionen, die in die Schriftfassung der Beiträge eingehen konnten. Vielfache hilfreiche Unterstützung hat unser Unternehmen von freundlichen Spendern erhalten, denen hier großer Dank abzustatten ist. Die Bundesregierung hat durch den Beauftragten für Angelegenheiten der Kultur und der Medien bei der Bundeskanzlerin das Gesamtprojekt ermöglicht, insbesondere Herrn Herbert Begri sei für seine Hilfe herzlich gedankt; die Stadt Leipzig und die Universität Leipzig haben durch logistische Hilfen, Empfang und Konzertbesuch ein befruchtendes Umfeld geschaffen; nicht zuletzt haben Frau Dr. Ingrid Bodsch mit dem Schumann-Netzwerk den Rahmen und die Außenwirkung des gesamten Unternehmens in einer äußerst angenehmen und gewinnbringenden Weise gestaltet und das Institut für Musikwissenschaft durch Lehrende und Studierende – besonders Ulrike Thiele, Ruprecht Langer, Nicole Waitz, Ulrike Wolf und Ingrid Jach – sowie Frau Katja Jehring als zentraler Drehscheibe alle Kräfte für eine gute Organisation und Versorgung aufgebracht. Die englischen Beiträge haben Miriam Winter und Jonathan Yaeger redigiert. Nochmals großer Dank an alle.

⁶Vgl. dazu Ulrich Konrad, „Robert Schumann und Richard Wagner. Studien und Dokumente“, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1987, S. 211–320; Helmut Loos, „Zwei Beispiele für Nationalität als Richtlinie und Maßstab deutscher Musikgeschichtsschreibung“, in: *Music of the twentieth century within the horizons of musicology. Selected papers of the 29th and 32nd conference of Baltic musicologists. Oktober 19–21, 1995. November 5–7, 1998*, Vilnius (2001), S. 24–32.

Beiträge

Gerd Nauhaus

Der junge Literat – Schumann als Primaner

In Robert Schumanns Schulabgangszeugnis, das ihm zu den „Iden des März“ 1828 erteilt und von seinem derzeitigen Ordinarius, dem Rektor Gottfried Hertel, und dem Superintendenten Gottlieb Lorenz unterschrieben wurde, lesen wir:

Robert Schumann aus Zwickau hat zwei Jahre lang [d. h. von Michaelis 1826 bis Ostern 1828] die Prima des hiesigen Lyceums besucht und die Vorträge, auf die er sich stets genau vorbereitet hatte, aufmerksam angehört und zu Hause gewissenhaft durchgearbeitet. Und bei seinen so glücklichen Geistesgaben [...] hat er in allen auf dem Lyceum gelehrten Wissenschaften ausgezeichnete Fortschritte gemacht und *vornehmlich in seinen zu Hause gefertigten Aufsätzen und Gedichten seine Mitschüler weit, weit hinter sich gelassen*. Nicht wenige Partien hat er obendrein aus dem Griechischen und Latenischen in die Muttersprache trefflich übersetzt und überhaupt reichlich viel Privatlektüre getrieben.¹

Über diese knappen Einschätzungen hinaus wüssten wir nicht viel über Schumanns Primanerzeit, hätten sich nicht einige Dokumente sowohl von seiner als von fremder Hand erhalten, denen nähere Aufschlüsse zu entnehmen sind. Zudem hat in jüngster Zeit Ulrich Tadday wesentliche Hintergrundinformationen zum Deutschunterricht am Zwickauer Lyzeum in jenen Jahren beibringen können.²

Dass im Zeugnistext von musikalischen Bestrebungen nicht die Rede ist, sollte uns nicht verwundern. Vielmehr scheint es so, als sei (vielleicht sogar auf einen Wink von Schumanns Mutter hin) die Schlusswendung, worin der

¹Hervorhebungen: G.N. Vgl. *Schumann-Studien 3/4*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Köln 1994, S. 149 f. sowie Ernst Burger, *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, Mainz etc. 1999, S. 54, und *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät*. Katalog und Begleitbuch zur Ausstellung, hrsg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn-Frankfurt a. M. 2006, S. 304 f.

²Ulrich Tadday, *Prosa und Poesie. Zum bildungstheoretischen [und] didaktischen Hintergrund der Deutschen Aufsätze Robert Schumanns*, Ms. Ich danke dem Autor für die Überlassung seines Redemanuskripts von der Tagung *Robert Schumann – Musik und Dichtung*, Zwickau, 21.–24. Januar 2010 (Veröffentlichung in Vorbereitung in: *Schumann Studien 11*, hrsg. von Thomas Synofzik, Gerd Nauhaus und Ute Bär).

Absolvent ermahnt wird, er möge „von der Bahn, die er bisher löblich beschritten hat, niemals abweichen und sich *nicht nach der entgegengesetzten Richtung ablenken lassen*“, auf die Musik gemünzt. Und obwohl die Musik natürlich auch für den Primaner Schumann eine nicht unwesentliche Rolle spielte, soll sie hier einmal ausgespart bleiben.

Schumanns Tagebuchaufzeichnungen beginnen, niedergelegt in dem Heft *Tage des Jüngling-lebens*, mit dem Jahreswechsel 1826/27,³ setzen also im fraglichen Zeitraum ein. Von schulischen Erlebnissen berichten sie allerdings nichts, soll doch ihr erklärter Zweck nicht sein, „Tag vor Tag mein Leben, so unbedeutend, wie es jetzt ist, aufzuzeichnen, sondern meine Gefühle, meine Ansichten dem Papier zu vertrauen“.⁴ So ist viel von Liebe und Freundschaft die Rede, auch von der Liebe zum Ideal, der das Schulische fast verächtlich entgegengesetzt und die rhetorische Frage gestellt wird, ob denn etwa „jene trocknen Wissenschaften, die uns in der Schule eingetrichtert werden“ diese Liebe befördern könnten. Auch literarische Gegenstände werden berührt, so – wenn wir von einem 16-strophigen Gelegenheitsgedicht *Der Ball am 16ten Januar* [1827]⁵ absehen – die „Pläne [...] zweyer Trauerspiele“⁶ (*Coriolan* und *Die Montalti*), die sich erhalten haben, und „ein [...] poetische[r] Stoff, der uebermorgen eingereicht werden soll“.⁷ Hier hat Georg Eismann, der Herausgeber der Jugend-Tagebücher, auf Schumanns schon Ende 1826 unternommen Versuch hingewiesen, einige seiner Gedichte in der Dresdner *Abendzeitung* unterzubringen.⁸ Mir scheint, es könnte sich eher um eine von Schumanns „zu Hause gefertigten“ (wie es im Zeugnis heißt) Arbeiten gehandelt haben, die er dem Rektor Hertel vorlegte, und zwar mit ziemlicher Sicherheit um das 17-strophige Gedicht *Abendwehmuth*, dessen Abschrift in Schumanns Sammlung *Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde* auf den 26. Januar 1827 datiert ist und somit haargenau zu dem Tagebucheintrag vom 24. passt. – Diese 2003 in einem Sonderband unserer *Schumann-Studien* veröffentlichte Gedichtsammlung⁹ stellt im Übrigen eine bedeutsame Quelle zum Zeitraum 1826–1828 und den Jahren davor dar, doch muss hier nicht näher auf sie ein-

³ *Tb I*, S. 20–32.

⁴ Ebd., S. 21.

⁵ Ebd., S. 26–29.

⁶ Ebd., S. 22.

⁷ Ebd., S. 30.

⁸ Ebd., S. 439, Anm. 9.

⁹ Aigi Heero, *Robert Schumanns Jugendlirik. Kritische Edition und Kommentar* (= *Schumann-Studien*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Sonderband 3). Das genannte Gedicht ist auf S. 241–244 abgedruckt.

gegangen werden. Hier zwei Zitate aus dem genannten Gedicht, das ebenso düster endet, wie es idyllisch begann:

Durch düst're Kiefern zittert der Abendstern:
Im Lenzthau perlt der üppige Rosenkelch:
Ermattet schaukelt die bestäubten
Flügel die silberne Sylphide.

Sanftaufgeschwellte Flötenaccorde lullt
In's Echo Procne's¹⁰ Tochter, der Glühwurm irrt
Im Blütenstrauch: sanft fällt im leisen
Wellengemurmelt die Cascade.

[...]

Da, wo die Brut die giftige Eule nährt,
Wo rabenschwarz das gellende Nachtreich stiert,
Wo durch den aufgeklafften Felsspalt
Strudelnd der Gießbach sich hinabstürzt,

Wo gräßlich Lied der Sturm durch die Tannen heult,
Da will ich hin – auch da kann der Mensch noch seyn.
Nicht ewig können Weste säuseln –
Auch in den Stürmen lässt sich's leben.¹¹

Das mit Abstand wichtigste Dokument aus Schumanns Primanerzeit ist jedoch seine *Prosa und Poësie* betitelte Sammlung deutscher Aufsätze, Reden und Gedichte der Jahre 1826–1828, die Ulrich Tadday und der Verfasser demnächst gemeinsam herausgeben werden.¹² Einige der dort zu findenden Texte sind ja bereits bekannt und, teilweise schon vor langer Zeit, publiziert worden: Erinnert sei hier vor allem an die Rede *Ueber die innige Verwandtschaft*

¹⁰Prokne: attische Königstochter, die wie ihre Schwester Philomele in einen Vogel verwandelt wurde. Während in der griechischen Dichtung Prokne zur Nachtigall, Philomele zur Schwalbe wird, kehrt die römische Dichtung dies meist um.

¹¹Heero, *Robert Schumanns Jugendlyrik*, S. 243 f. Der Schlussvers erinnert an M. Ju. Lermontows berühmtes Gedicht *Párus* [*Das Segel*], wo es heißt: „Kak búto v búrjach jest' pokój [...] als ob in Stürmen Ruhe wär!“. Schumann versah das Gedicht später mit der Charakteristik „Sonnenbergisch“ (d. h. im Stil des in der Nachfolge Klopstocks stehenden, 1805 in Jena durch Selbstmord geendeten Dichters Franz von Sonnenberg [*1779]). Vgl. auch *Tb I*, S. 31 und 76.

¹²Erscheint als *Sonderband 7 der Schumann-Studien* im studio-verlag Sinzig.

der *Dichtkunst und der Tonkunst*, die Martin Kreisig, ergänzt durch das thematisch zugehörige Gedicht *Die Dichtkunst und die Tonkunst*, im Anhang zu seiner Ausgabe der *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* abgedruckt hat, sowie eine Handvoll weiterer dort zu findender Texte.¹³ Einen ganz offensichtlich autobiographisch geprägten und demzufolge als *Häusliche Scene* bezeichneten Aufsatz Schumanns hat der Verfasser 2006 im Katalogbuch zur Ausstellung *Zwischen Poesie und Musik* veröffentlicht,¹⁴ und Ute Bär hat kürzlich in ihrem Büchlein über Schumanns Kindheit und Jugend eine Skizze über „eine schöne Gegend um Zwickau“ abgedruckt.¹⁵

Die seit 2003 im Archiv des Robert-Schumann-Hauses¹⁶ aufbewahrte umfangreiche, fast 200 Seiten umfassende Handschrift *Prosa und Poësie* befand sich nahezu 50 Jahre lang im Besitz des Schott Verlags Mainz, der sie von Schumanns in den USA lebendem Enkel Robert Sommerhoff erworben hatte. Sie ist, den Schuljahren entsprechend, gegliedert in zwei „Bände“ mit 15 bzw. 12 Texten, von denen nur insgesamt 17 als *Deutsche Aufsätze* im engeren Sinn anzusprechen sind, die übrigen zehn aber Reden und *Poëtische Versuche* in Gedichtform darstellen. Wie Tadday gezeigt hat, entspricht das genau dem Programm des von Rektor Hertel erteilten Deutschunterrichts, der in nur zwei Wochenstunden die Fertigkeit der Schüler im schriftlichen wie mündlichen Ausdruck befördern wollte.¹⁷ Wir müssen im Übrigen davon ausgehen, dass sämtliche in Schumanns Sammlung enthaltenen Arbeiten – auch die, deren Themen mutmaßlich vom Lehrer erteilt wurden – zu Hause angefertigt wurden, wofür der Rektor eine jeweils 14-tägige Ausarbeitungszeit ansetzte.¹⁸ Ferner dürfen wir vermuten, dass Schumann eine Auswahl traf, also nicht alle von ihm verfassten Arbeiten der Sammlung eingliederte. Die „Rezensionen“ des Rektors, wie Schumann dessen Worturteile nennt (Zensuren wurden, ebenso wie auf dem Abgangszeugnis, nicht erteilt), und seine Marginalien sind in roter Tinte angefügt. Schumann hat sie sogar bei Übernahme einzelner Gedichte in *Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde* mit kopiert – ein Zeichen dafür, wie wichtig ihm Hertels Bemerkungen waren. Bei *Abendwehmuth* ist das nicht der Fall; dort lautete die „Rezension“:

¹³ *GS II*, S. 173–190 und S. 196–200.

¹⁴ Gerd Nauhaus, „Der junge Schumann. Leben und Dichtung“, in: *Zwischen Poesie und Musik*, S. 17–39, hier S. 34–37.

¹⁵ Ute Bär, ... und denke an mein theures Zwickau. *Robert Schumanns Kindheit und Jugend*, Stuttgart 2009, S. 71–75.

¹⁶ *D-Zsch*, Archiv-Nr. 2003.01–A3.

¹⁷ Tadday, *Prosa und Poesie*, S. [3] und [6].

¹⁸ Ebd., S. [6].

„Das Metrum ist bisweilen etwas zu nachlässig behandelt; die Behandlung des Gegenstandes aber ist lobenswerth.“¹⁹

Was erwartet uns nun in den beiden Aufsatzbänden? Band 1 von 1826/27, betitelt *Deutsche Aufsätze*, enthält insgesamt 15 Arbeiten in Prosa und Vers, wobei die Tatsache, dass auch Gedichte als vollwertige Behandlung eines Themas bzw. als „freie“ Arbeiten akzeptiert wurden, hervorhebenswert ist. Wie nicht anders zu erwarten, sind mehrere der Themen der Antike und der Historie entnommen: Die Gedichte *Phrixus und Helle* und *Resignation der Ariadne auf Naxos* sowie die didaktisch motivierten Aufsätze *Über die Zufälligkeit und Nichtigkeit des Nachruhms*, *Welches sind die Gründe, warum selbst große Verdienste das Andenken an ein früher vergangenes [sic] Verbrechen nicht auslöschen*, *Empfindungen bei der Rückkehr eines siegenden Heeres* und *Warum konnte bei den Römern die Tragödie nicht gedeihen?* kann man in diese Rubrik einreihen, doch tangiert das letztgenannte Thema bereits die Literaturgeschichte. Gegenwärtiger Dichtung sind die Motti von Goethe und Collin über die Bedingtheit der Freiheit und das Bestehen von Gefahren entnommen (der letztgenannte Aufsatz ist jener, in dem Schumann autobiographisch wird). Allgemein menschliche Probleme bzw. solche der Erziehung und Entwicklung werden angesprochen in: *Wie kann man aus den Spielen, die jemand liebt, auf seinen Charakter schließen?* und *Ueber die Kunst zu entbehren*. Naturbetrachtungen finden wir in: *Betrachtung, von einer schönen Gegend um Zwickau geschrieben* und den Gedichten *Bilder der Natur* und *Abendwehmuth*. Auch die schon erwähnte (fragmentarisch notierte) *Rede über die innige Verwandtschaft der Poesie und der Tonkunst* findet sich in diesem Band sowie eine burlesk-parodistische Abhandlung *Der Kleinstädter in der Residenz*, deren Thema wahrscheinlich frei gewählt ist und deren Inhalt im Kontext der übrigen Arbeiten immerhin überrascht.

Band 2 von 1827/28, den Schumann *Deutsche Aufsätze und Poëtische Versuche* betitelt, enthält insgesamt 11 Arbeiten (eine davon zweigeteilt), darunter nicht weniger als fünf Gedichte: *Die Gespielen des Jünglings*, *Der Sturz des Hippogryphen*, *Philomela* und *Tasso* sowie eine Serie von *Polyrhythmen* in Jean Paulscher Manier. Der inzwischen zu Schumanns Lieblingsdichter avancierte Jean Paul taucht noch einmal auf als Mottogeber zu einem Aufsatz über die Überwindung von Leiden. Dem Bereich der Erziehung und Bildung gehören wieder zwei Themen an: *Einfluß der Einsamkeit auf die Bildung des Geistes und die Veredlung des Herzens* und *Warum erbittert uns Tadel in Geschmaksachen mehr als in andern Dingen?* (veröffentlicht u. a. durch Kristin

¹⁹ *Prosa und Poësie*, Autograph, S. 89.

Krahe).²⁰ Der Literaturgeschichte verdanken sich der Aufsatz *Warum sind die roheren Zeitalter die eigentlichen Zeiten der Poësie?* und die Rede *Das Leben des Dichters*. Zum Jean-Paul-Zitat gesellt sich das aus Goethes *Torquato Tasso*, und der Held dieser Tragödie bildet in Schumanns Gedicht den Schlusspunkt des Bandes. Zusammen mit dem Aufsatz über Geschmacksfragen, der Rede über das Dichterleben, dem Aufsatz über die Einsamkeit als Herzens- und Gemütsbildnerin und einigen der Polyrhythmen rundet es zugleich den Bestand der bereits veröffentlichten Beispiele aus dieser Sammlung ab.

So genau wir auch Schumanns Abgangszeugnis lesen, finden wir doch in ihm keinerlei Hinweis auf seine außerschulischen Aktivitäten, die bereits im Dezember 1825, also noch zur Sekundanerzeit, zur Gründung des *Litterarischen Vereins* führten, dessen Protokolle Martin Schoppe mit dem Verfasser im Katalogbuch von 1991 *Robert Schumann und die Dichter* veröffentlicht hat.²¹ Das mag zum einen von der Selbstverständlichkeit zeugen, mit der solche literarischen Schülerzirkel vom Rektor vorausgesetzt wurden, der sie in seiner Abhandlung über Deutsch-Didaktik als bestes Mittel zur Einübung im praktischen Sprachgebrauch erwähnt.²² Nicht ganz ausgeschlossen ist es jedoch, dass die Nichterwähnung einer gewissen wohlwollenden Diskretion entsprang, mit der Verdächtigungen geheimbündlerischer Tätigkeit vorgebeugt werden sollte. Ulrich Tadday hat einen Fall aus etwas früherer Zeit²³ nachgewiesen, bei dem einem Verhör offenbar zu Schumanns Gunsten die Spitze abgebrochen worden war.

Das von Schumann entworfene Statut des Vereins bietet allerdings tatsächlich keinen Anlass zum Verdacht; es wirkt vielmehr kindlich harmlos und etwas altklug, so wenn es heißt, dass bei dem hohen Ziel der „Einweihung in die deutsche Litteratur“ nichts „unschikliches u. unartiges“ vorkommen dürfe und jedem, der „in der Sitzung nicht ernsthaft ist“, eine Geldstrafe auferlegt werde. Das in der Zeit bis zum Februar 1828 in 30 Sitzungen bewältigte Programm ist dafür umso anspruchsvoller und enthält, wie bekannt, fast sämtliche Schiller-Dramen, zahlreiche Dichterbiographien, viel zeitgenössische Lyrik und Dramatik, im letzten Jahr sogar Texte von Friedrich Schlegel und, im-

²⁰In: *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser*, hrsg. vom Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, bearb. von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf 1991, S. 33–38.

²¹Martin Schoppe [und Gerd Nauhaus], „Schumanns Litterarischer Verein“, in: *Schumann und die Dichter*, S. 17–32.

²²Tadday, *Prosa und Poesie*, S. [3].

²³1821, also näher am Jahr der Karlsbader Beschlüsse (1819) – die Schilderung blieb dem mündlichen Vortrag des Referenten vorbehalten.

merhin, Fichtes *Reden an die deutsche Nation* sowie ganz am Schluss auch einiges von und über Jean Paul, was wiederum durchaus im Sinne von Rektor Hertel war²⁴. Hier sei am Rande erwähnt, dass auch das Buch der Schulaufsätze eine Reihe Exzerpte aus Jean Pauls *Flegeljahren* enthält,²⁵ die aber wohl in keinem zeitlichen oder inhaltlichen Zusammenhang mit dem übrigen Inhalt stehen, sondern erst später quasi als Anhang hinzugefügt wurden. Dass im Übrigen die Tätigkeit des *Litterarischen Vereins* sich, zumindest in der Anfangszeit, parallel zum Schulstoff bewegte, ist nach dem Obengesagten anzunehmen: Man kann – wie es auch das Statut andeutet – mit Fug und Recht vermuten, dass der Verein eine Ergänzung und Verbreiterung des schulischen Pensums anstrebte. Parallelen und Kongruenzen zwischen diesem und dem Vereinsprogramm einerseits sowie Schumanns „privater“ literarischer Produktion andererseits lassen sich dagegen nur mühsam konstruieren, da wir es bei den Schulaufsätzen, Reden und Gedichten durchweg mit undatierten Notaten zu tun haben, sieht man von dem oben zitierten Prolog zur *Musikalisch-declamatorischen Abendunterhaltung* von 1826 und ein paar weiteren Gedichten ab, die Schumann in die „private“ Sammlung *Allerley aus der Feder ...* übernahm und dort datierte.

Nur relativ geringen Informationswert besitzen für unsere Fragestellung nach Schumanns Primanerzeit seine diversen autobiographischen Skizzen.²⁶ Am meisten bietet vielleicht noch der Abriss der Kindheit und Jugend im 1840 angelegten *Projectenbuch*,²⁷ wo es immerhin heißt: „Prima. Rector Hertel. (1826–1828) – Bedeutende Zeit.“, wo als wichtigste Ereignisse angeführt sind: „Tod des Vaters [August 1826, also in der Ferienzeit]. Erste Liebe: Nanni Petsch, Liddy Hempel. – Musikalische u. poëtische Versuche.“, wo die wichtigsten Bekannten außerhalb des Schulumilieus genannt werden: „Der alte Carus, Auditeur Ertel (jetzt Appellationsrath in Dresden), Oberstlieutenant v. Trosky, Postmeister von Schlegel. Obristin von Liebenau, W[ilibald]. v. d. Lüche.“, und wo schließlich vermerkt wird: „Öffentliches Auftreten als Clavierspieler.“²⁸ – 1827 im Sommer mit Agnes Carus bekannt worden – Musikschwärmerey – Jean Paulzeit – Reise nach Leipzig zu Flechsig, dann über Teplitz zur Mutter, nach Prag.“ Wesentlich mehr bieten auch die übrigen Aufzeichnungen nicht,

²⁴Tadday, *Prosa und Poesie*, S. [5].

²⁵*Prosa und Poësie*, Autograph, S. 193 ff.

²⁶Die wichtigsten davon hat Matthias Wendt veröffentlicht in: *RSA IV/3/1,1*, S. 114–122.

²⁷*Projectenbuch*, *D-Zsch*, Archiv-Nr. 4871/VII, C 8–A 3, S. 30 f.; vgl. Wendt, *RSA IV/3/1,1*, S. 120–122.

²⁸Ebd., S. 30 f. – Beim letztgenannten Ereignis handelt es sich wohl um den Auftritt im Konzert des Dresdner Musikers Horak, der sich bislang nicht datieren ließ, vgl. *Tb II*, S. 235 und Anm. 551 auf S. 528.

wobei, wie gesagt, die musikalischen Implikationen hier ausgespart bleiben können.

Eine Quelle von fremder Hand stellen schließlich die von Bakkalaureus Johann Gottfried Kuntsch, Schumanns Musiklehrer, in winzigen Schriftzügen akribisch kopierten Programme der jährlich *in dem Lyceo zu Zwickau statt gefundenen musikalisch-declamatorischen Abend-Unterhaltungen* dar, die insgesamt sieben derartige Veranstaltungen im Zeitraum von 1821–1828 verzeichnen.²⁹ Im fraglichen Abschnitt von Herbst 1826 bis Frühjahr 1828 fanden zwei solcher Vortragsabende statt. An beiden war Schumann sowohl musikalisch als deklamatorisch beteiligt: In der 12. Abendunterhaltung am 13. Oktober 1826 trug er einen selbstgedichteten Prolog vor und spielte Klaviervariationen von Moscheles, in der dreizehnten am 25. Januar 1828 rezitierte er einen Monolog aus Goethes *Faust* und spielte den Solopart in Kalkbrenners Klavierkonzert Nr. 1, zu dem wohl eine bescheidene Instrumentalbegleitung erklang.³⁰ Glücklicherweise ist der Prolog von 1826 überliefert, findet er sich doch in der erwähnten Gedichtsammlung Schumanns³¹ unter Angabe der Entstehungsdaten 19.–24. September und mit dem späteren kritischen Zusatz „Schillerisch“. Es handelt sich um 11 achtzeilige Stanzen (die Lieblingsstrophe des von Schumann in dieser Zeit besonders verehrten Dichters Ernst Schulze,³² die Schiller nur ganz gelegentlich und Goethe z. B. in der *Zueignung* zum *Faust* verwendet), in denen – wie könnte es anders sein in diesem Rahmen? – wiederum die Dichtkunst und Tonkunst besungen werden und die in dem Vers gipfeln: „Der Mensch ist Mensch, doch göttlich sind die Musen.“ Wir fragen uns, ob dies wohl die Gelegenheit war, wo der Dichter-Rezitator nach dem Zeugnis des Schulfreunds Flehsig im Text steckenblieb und danach in größter Seelenruhe vom Podium abtrat? Nein, offenbar nicht, denn Flehsig nennt den betreffenden Anlass – es war sogar die Schulabgangsfeier zu Ostern 1828, was uns noch tiefere (und überraschendere) Blicke auf Schumanns Seelenruhe gestattet.³³

²⁹Faksimile in Burger, *Robert Schumann*, S. 28, 30, 37 u. 42. Verzeichnet sind die 6.–10. sowie die 12. und 13. Abendunterhaltung; an der 11. scheint Schumann nicht mitgewirkt zu haben.

³⁰Siehe ebd., S. 42, Abb. 69.

³¹Heero, *Robert Schumanns Jugendliryk*, S. 221–226.

³²Vgl. dazu Gerd Nauhaus, „Der unromantische Romantiker. Ein vergessener Dichter der Schumannzeit“, in: *Schumann-Studien 11*, hrsg. von Ute Bär und Gerd Nauhaus (in Vorbereitung).

³³Emil Flehsig, *Erinnerungen* (Abschrift im Robert-Schumann-Haus; *D-Zsch*, Archiv-Nr. 600/333–C3), S. 27: „An Ostern 1828 verließ er [Schumann] die Schule und als Curiosum und Characteristicum muß ich erwähnen, daß er für den Schulactus sein Abgangsgedicht

Hier endet unseren Überblick über Schumanns Primanerzeit, da sich die verschiedenen Auskunftsquellen an dieser Stelle überschneiden und uns, denke ich, einen ausreichenden Eindruck vermittelt haben. Doch lesen wir noch, wie sich der junge Schumann bereits im Herbst 1826 seinem Publikum präsentierte:

Die schönsten Künste innig zu umfassen
Umschließt auf's Neue uns der weite Saal
Es tritt von Neuem mit verschämten Wangen
Der Jüngling vor der Hörer edle Zahl:

Ihr mögt ihn gütig, nachsichtsvoll empfangen,
Wer selbst sich kennt, braucht ja kein Tribunal:
Gern möcht' er wohl des *Edlen* Lob erreichen:
Wohlan! – was er vermag, er wird's Euch zeigen. –³⁴

Mag nun auch die dichterische Produktion des Primaners Schumann, wie dies schon Heero festgestellt hat,³⁵ weitgehend epigonal erscheinen, was wohl auch der Grund dafür ist, dass sie sich späterhin nur rudimentär fortsetzte,³⁶ so ist sie doch ein Zeugnis des weitgespannten und regen geistigen Interesses, das der spätere Komponist lebenslang an den Tag legte.

durchaus nicht auswendig lernte, sondern total stecken blieb, mit höchstem Gleichmut. So feurig er am Clavier saß, so leicht und gleichgültig nahm er's in anderen Dingen.“ Bei dem Gedicht handelte es sich um *Tasso*, vgl. *Prosa und Poësie*, Autograph, S. 187–190, und *GS II*, S. 198–200.

³⁴Heero, *Robert Schumanns Jugendlyrik*, S. 221 f.

³⁵Ebd., S. 40–45.

³⁶So etwa in den fünf 1844 entstandenen Gedichten aus Moskau, in: *Tb II*, S. 375–386.

Nancy Reich

Clara Wieck's Life Before Her Marriage to Robert Schumann

Clara Wieck first met Robert Schumann when she was nine years old. He had come to Leipzig from his home town, Zwickau, to study law (his family's request) at the Leipzig University in 1828 when he was 18 years old but was far more anxious to study music which he had always worked on as he was growing up. He registered for law at the University and when he found Clara's father, Friedrich Wieck, a well known Leipzig piano teacher, he took lessons with him, spending much more time with music than with studying law. His mother, who was paying tuition and supporting him (since his father had died when he was sixteen) insisted he should leave Leipzig and study law at the University of Heidelberg where he went in April 1829. But by the autumn of 1830 he was able to get his mother's permission to give up studying for a law degree, return to Leipzig, and work on the piano with Wieck. He lived in the Wieck house (as occasional students did from time to time) and took lessons daily with him. Friedrich Wieck and his second wife, Clementine Fechner, whom he had married two years earlier, were living with his three children: 11-year-old Clara and her two brothers, 9-year-old Alwin and 7-year-old Gustav. Wieck gave Schumann a lesson every day and expected him to practice several hours daily: the same schedule his little daughter Clara had. In the evenings, Robert Schumann often played games with the three children, told them stories, teased and entertained them – which had not been done by anyone before. The three children: Clara, and especially Alwin and Gustav, enjoyed every minute he spent with them especially since he was so different from their father who often treated them with anger – even physically hurt them – and they all were very fond of Schumann.

Schumann remained in the Wieck home for almost a year but decided to leave since he was not too happy to be with Wieck. He moved into his own place and continued studying and working with other Leipzig musicians as well as composing. The young Clara, already playing professionally, liked him very much and looked forward to meeting and seeing him at musical events at her home organized by her father and at concerts in Leipzig. She was even playing works Schumann composed, but rarely mentioned him to her father since she was aware that the two did not get along too well with each other.

Clara's father, Friedrich Wieck (1785–1873) had turned to music – as Schumann did – after studying theology at the University of Wittenberg but

had never worked as a minister. He worked as a 'Hauslehrer' in several wealthy families but had always been most interested in music. He concentrated on piano, music theory, composition and finally settled in Leipzig in his twenties where he worked as a piano teacher and set up a piano business. In 1816, he married a young 19-year-old student of his: Marianne Tromlitz (1797–1872) a very talented pianist and singer, who was Clara's mother. She gave birth to five children in the years she was married to him (two of whom died as very young ones), ran the home, taught piano, and concertized in Leipzig both as a soprano and pianist. This marriage went into divorce and Marianne left Wieck to return to her parents a few months before Clara was five years old. Wieck permitted her to take Clara and the youngest – an infant – with her for a few months – but she had to bring Clara back to Wieck when she was five years old since at that time children in divorce cases were assigned legally to the custody of the father after they were five.

Soon after the divorce her mother married Johann Bargiel, who was a well known musician, pianist, and teacher, and had also been a friend and colleague of Wieck's for many years. Wieck permitted Clara to see her mother occasionally but on the whole, the usual intimacy between mother and daughter – was gone – mostly because of Wieck's anger at Marianne. After a year, Marianne and Bargiel moved to Berlin where he was the head of the Logier Institute, a piano school. Unfortunately, he died in 1841, leaving her with the four children they had. Marianne had to support the family and earned money by playing and teaching piano. Clara and she had kept in touch with each other by writing and when Clara was nineteen and had trouble with her father because of her relationship with Robert Schumann, she went to Berlin and stayed with her mother. The two traveled together for Clara's concerts throughout Germany and remained close the rest of Marianne's life. Clara Wieck had begun studying piano with her father when she was five, and always enjoyed working on the piano, playing several hours a day, as well as taking a lesson daily. By age 6, she was already playing works by Czerny, Mozart, Weber, Moscheles, Diabelli, Henselt and others. Her father took her to concerts and operas – whatever was going on in Leipzig – and it affected her playing. In July 1827, for example, before going to see Mozart's *Zauberflöte* she played through the piano-vocal score.

After the first two years of her school age where she had a few hours of formal school education daily, her father, who already expected her to become a musical virtuosa, decided that she should not go to a regular school for education. Over the years he hired individual tutors for her for reading, writing, music theory, counterpoint, orchestration, voice, even violin – as well

as foreign languages so that she would know French and English, for example, when they began concertizing throughout Europe where he arranged concerts for her to give.

When she was eight years old, Clara began playing at musicales, first at home with guests – music publishers, composers, music editors and other musicians, including Robert Schumann who was invited occasionally. In October 1828 – when she was nine years old – she appeared at a concert at the ‘Gewandhaus’ playing with Emilie Reichhold, an older student of her father, and received much applause. Wieck was obviously very pleased and continued to spend more and more time with Clara. He planned trips for her to perform throughout Europe – which meant that they would be leaving his wife and his two younger sons who never had the attention given to Clara because they did not have her talent.

Two years later, between March and April 1830, her father took Clara to Dresden where she gave many concerts for musicians, members of the royal family, and also played at the court. She received many gifts from Dresdenites who were impressed with her performances.

A few months later, on 8 November 1830, 11-year-old Clara Wieck gave her first solo concert at the Gewandhaus. On her program she played *Rondo brillant für Pianoforte mit Orchester*, op. 101 by Kalkbrenner; *Variations brillantes für Pianoforte*, op. 23 by Herz; *Quatuor concertant für 4 Pianoforte mit Orchester über mehrere beliebte Melodien*, op. 230 by Czerny. In the Czerny *Quatuor concertant*, Clara played Piano Part I and the three other parts were played by adult male musicians, ten to twelve years older than she: Heinrich Dorn (later her theory teacher), Julius Knorr and Adolph Emil Wendler. The other works on the program were Friedrich Wieck’s *Romanze für die Physharmonica mit Pianoforte* (“Wieck-Romanze”); and her own (now lost) *Variationen über ein Originalthema für Pianoforte*. Clara also accompanied the soprano, Henriette Grabau, one of her supporting artists, who sang Lindpaintner’s *Variations on “An Alexis send ich dich”* and a *Lied* by Clara Wieck. Heinrich Hammermeister, the other supporting singer, sang an aria from Rossini’s *Donna del Lago* which she also accompanied. The concert was very favorably reviewed by critics in several newspapers. In the *Leipziger Zeitung*, the critic wrote:

On 8 November, the eleven-year-old pianist, Clara Wieck, gave a concert in Leipzig. The distinguished accomplishments of the remarkable young artist – not only in her playing, but in her

compositions – aroused universal admiration and earned her the greatest applause.¹

Clara had begun to compose pieces before her eighth birthday. She worked on *Quatre Polonaises* in 1831 when she was ten and a half years old and that – her op. 1 – was published by Hofmeister before she was 12 years old. A number of other works were lost and/or not published but she never stopped composing during her girlhood. Here is a list of the works published during her girlhood, most of which have been republished several times, including in the 20th century, and all have been recorded as well:

- Op. 1: *Quatre Polonaises*: composed 1829–1830; published by Hofmeister, 1831
- Op. 2: *Caprices en Forme de Valse Pour Le Piano*: composed 1831–32; published in Paris by Stoepel, 1832 and Hofmeister, 1832
- Op. 3: *Romance Variée* (dedicated to Robert Schumann): composed 1831–33; published by Hofmeister, 1833
- Op. 4: *Valses Romantiques Pour Le Pianoforte*: composed 1835; published by Whistling in 1835. Sold to and published by Hofmeister, 1838
- Op. 5: *Quatre Pièces Caractéristiques Pour Le Pianoforte*: composed 1833–36; published by Whistling, 1836. Sold to and published by Hofmeister, 1838
- Op. 5A: (Origin was Op. 5, no. 1) *Hexen-Tanz*: composed 1834; published by Haslinger, 1838
- Op. 6: *Soirées Musicales*: composed 1834–36; published by Hofmeister, 1836 and Richault, Paris 1836
- Op. 7: *Premier Concert Pour Le Pianoforte avec Accompagnement d'Orchestre*: composed 1833–36; published by Hofmeister, Richault, and Cranz, 1837
- Op. 8: *Variations de Concert Pour Le Pianoforte sur "La Cavatine Du Pirate" de Bellini*: composed 1837; published by Haslinger, 1837
- Op. 9: *Souvenir de Vienne. Impromptu Pour Le Pianoforte*: composed spring 1838; published by Diabelli, 1838
- Op. 10: *Scherzo Pour Le Pianoforte*: composed summer 1838; published by Breitkopf & Härtel, 1838

¹ *Leipziger Zeitung*, 10 November 1830.

Op. 11: *Trois Romances Pour Le Piano* (dedicated to Robert Schumann): composed 1838–39; published by Mechetti, 1840.²

All the information about her compositions is available in her girlhood diaries which her father, Friedrich Wieck, had begun in 1827 when she was eight. He wrote as “Ich” for many years and she rarely wrote in her diaries, even when she could write, because he was in charge. Though it was called *Clara Wieck Tagebuch*, her father was the major writer until she was well into her late teens. He wrote what was important to him and for her career as a virtuosa and never mentioned Robert Schumann who – over the years – was the man with whom Clara was in love. Her father was delighted with her talent (though he would be angry with her unless she followed everything he said) and began giving her more and more of his time. She earned him a great reputation as a teacher and even as a composer and within a few years he gave up all of his other piano students, took her to play at many musical events in Leipzig and other cities and began arranging concerts for her throughout Germany and other parts of Europe. Evidently working and traveling with his daughter was most important to him – even when his second wife was pregnant. He had very little to do with his sons with whom he argued and even hurt them when he was angry or disappointed with them. He arranged Clara’s concerts, sold the tickets, was usually with her on stage, and made money from almost every concert – most of which he kept for himself.

In Clara Wieck’s *Tagebuch* (diary) no. 2 – almost entirely written by her father – we learn that he had arranged a trip to Paris. The two left home in September 1831, when Clara was 12 years old. On the way to Paris they stopped at a number of cities in Germany including Weimar where she met and played for Goethe who was extremely enthusiastic about her performances. He went to her concert in the ‘Stadthaus’ on 7 October which was very well attended and applauded. One of his comments was: “When Clara performs one forgets the composition.” Two days later Goethe said: “The girl has more strength than six boys together.” He also sent Clara a medallion and gave her much admiration.³

²See Nancy B. Reich, *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, Ithaca N.Y. (Cornell University Press) 2001, pp. 290–304 for details about each work. All these compositions can be found in Robert-Schumann-Haus.

³Friedrich Wieck wrote Goethe’s remarks in Clara’s *Jugendtagebuch 2* which still exists and has been kept in Schumann-Haus, Zwickau. Gerd Nauhaus and Nancy B. Reich are working on a publication of the *Clara Schumann Jugendtagebücher 1827–1840* (in German and English) which will be published by Olms Verlag.

Clara performed at a number of other cities: Erfurt, Arnstadt, Gotha, Frankfurt, and others. Wieck planned the trip and performances, arranged the hotels where they stayed, rented the pianos, sold tickets, publicized the events, and collected the money. While on the trip, they received a letter from Clementine, Wieck's wife, who was pregnant when they left Leipzig, telling him that she had given birth to their child.⁴ He did not consider returning home for the new baby since he already was on a trip planned for Clara. They did not return to Leipzig until several months later and it was clear to Clementine that Clara's career was most important to her father. She accepted it and continued giving birth to more children as well as taking over Wieck's business when he was away on trips throughout their lives.

On the way to Paris, Clara and her father stopped at many cities where she performed privately and publicly. They arrived in Paris in February 1832. A number of composers well known in Germany were in Paris at that time: Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin, Franz Liszt, and Ferdinand Hiller, all of whom Wieck was eager to see and hear. They met Mendelssohn soon after they arrived and attended several of his concerts and one by Chopin. On 2 March 1832, Clara played at a soirée at the home of Princess de Vaudemont where the listeners were princes, ministers, and ambassadors. She played a Herz work and Wieck wrote in Clara's diary that the entire audience applauded enthusiastically and "even Kalkbrenner, who was there, frequently called out 'Bravo'".

Clara's major concert in Paris was on 9 April and Wieck noted in the diaries that a profit of 300 *francs* had been made. At that event, even though cholera was taking over in Paris and many hundreds had fled the city, she had an audience and played a number of works including *Bravour Variations* by Herz, a Pixis *Piano Concerto*, op. 100, a *Duo for Piano and Violin* by Gerz/de Bériot. She played everything from memory which was usual in Paris at the time – though not in Germany – and also improvised in public.

They left Paris on 15 April and arrived home on 1 May 1832. Clara's brothers went to tell Robert Schumann (of whom they were fond) that she and her father were back from Paris. Robert, now 23 years old, noted in his *Tagebuch* that he was not so fond of Wieck but "Clara ist hübscher und grösser, kräftiger und gewandter" (prettier and taller, vigorous and skilled).⁵

Clara's op. 2, had been published in Paris by Stoepel in 1832 and soon after their return from Paris, Wieck got Hofmeister to publish it in Leipzig.

⁴Wieck had married Clementine Fechner in July 1828 and this marriage lasted to the end of their lives.

⁵*Tb I*, p. 383.

Although Robert Schumann expected her op. 2 to be dedicated to him, it was dedicated to a women friend: Henriette Weicke Foerster with whom she had begun lessons (with her father) in 1825. However, her op. 3, *Romance Variée*, published in 1833, was dedicated to Robert Schumann. He was, of course, no longer living in the Wieck house nor studying with Clara's father, but he, 23 years old and Clara, 14 years old on 13 September 1833, saw each other as much as possible – mostly without her father's permission. They also wrote to each other. Letters were sent and received by Clara's servant, Nanny, so that Wieck did not see the letters.⁶

Now in her teens, Clara continued composing works which were published and performed in cities all over Germany. In her Concerto, op. 7, which she worked on between 1833 and 1836, she had first written what became the third movement and Robert Schumann orchestrated it for her. Soon after, she wrote and orchestrated the first two movements herself. The Concerto was published in 1837 by Hofmeister after she had given many performances, including one conducted by Mendelssohn in the Gewandhaus in November 1835.

After leaving Wieck, Robert Schumann was beginning to spend more and more time composing and his works were being published. Clara introduced most of his piano works and performed them in many concerts, all of which she enjoyed. Robert also became the editor of the *Neue Zeitschrift für Musik* and kept contact with Wieck although it was not close as it had been when he was his student. Clara was studying, traveling, and performing in many cities all arranged by her father. In April 1834, Ernestine von Fricken, a young woman three years older than Clara, had come to Leipzig to study piano with Wieck and was living in the Wieck house. Clara and she became friends but after a short time, her father sent Clara off to Dresden to study instrumentation and take voice lessons. She learned – while in Dresden – that Robert Schumann and Ernestine von Fricken had become very close and probably engaged. This made her very unhappy. When Clara heard that Ernestine's father had come to Leipzig and taken her back home (probably because he did not approve of the relationship with Schumann), she was greatly relieved.

At Clara's 16th birthday party, on 13 September 1835, organized by her father, all the guests were males including Robert Schumann. Of them all, she was happiest to see Robert whom she loved. It seems that Robert had

⁶They corresponded for many years and Wieck was not aware of those contacts. Their letters can be read in *Briefwechsel I–III*, translated into English by Fritsch and Crawford in *The Complete Correspondence of Clara und Robert Schumann*, 3 Bde, New York-Bern-Paris (Peter Lang) 1994/1996/2002.

been in love with both Ernestine (with whom he had broken in November) and Clara. Soon after her birthday, he wrote in his diary about Clara's love for him and that they had had their first kiss in November 1835.⁷ Clara, of course, could not write anything like this in her diary though once her father was aware of what was going on he was so angry about it he forbade her from seeing or even writing to Schumann.

This went on for more than a year and a half. They did not exchange letters and rarely saw each other (usually only at concerts) until August 1837, a month before her eighteenth birthday. At that point Robert sent her a letter on 13 August 1837 telling her that he wanted to write to her father and also speak with him on her birthday to tell him of their love, and that they wished to be engaged.⁸ Clara answered "yes" in every way in letters sent through her servant, Nanny.⁹ On her birthday, 13 September, Robert Schumann spoke with Wieck and told him they wanted to be engaged for marriage. Wieck was furious at the idea and Robert wrote to Clara: "the conversation with your father was terrible. Such coldness, such maliciousness, such confusion and contradiction." He pointed out that her father would only have her marry some one with a great deal of money and titles. Clara was very upset and unhappy hearing this because she was madly in love with Schumann and yet still closely connected to her father who had worked with and for her for so many years

After her birthday Schumann wrote especially long letters about his love for her as well as about problems with his health – both mental and physical. Clara received and sent letters to him through Nanny and a mutual friend, Ernst Adolph Becker, and they got together whenever they could without her father being aware of it. There were several incidents when Wieck did find that they had been together and both Clara and Robert suffered terribly from his anger and comments. Wieck, refusing to accept any relationship between the two, kept arranging to travel with Clara to give concerts. She agreed and performed – with enjoyment – in many cities: Berlin, Hannover, Braunschweig, Bremen, Hamburg, and Dresden, where she played works by Bach, Beethoven, Hensel, Mendelssohn, Chopin, Schumann, and other composers as well as her own works, many of which were already published. Her greatest victory was the trip to Vienna which was a six-month tour beginning in October 1837 when she was 18 years old.¹⁰

⁷ *Tb 1*, p. 421.

⁸ *Tb 1*, p. 21; English translation 1, p. 19.

⁹ Her answers are in *Briefwechsel I*, pp. 21–24; English translation 1, pp. 20–22.

¹⁰ The trip to Vienna is described in detail in Reich, *Clara Schumann*, pp. 55–60.

The concerts on the trip to Vienna began in Prague and made a great profit – kept by Wieck. Small amounts and gifts were given to her – the performing artist. They arrived in Vienna at the end of November 1837 and within a few days this appeared in a Vienna newspaper: “The famous pianist, Demoiselle Clara Wieck from Leipzig, who has already demonstrated her rare virtuosity in many cities is now in Vienna and will provide the music lovers with highly pleasurable enjoyment throughout her concerts.”¹¹ Her first concert in Vienna – at the ‘Gesellschaft der Musikfreunde’ on 14 December 1837, was what Clara called: “my triumph.” She had had to repeat two pieces and was recalled 12 times altogether. She noted in her *Tagebuch* that it brought Father to tears: “they were tears of joy.”

On 26 December she gave a performance for the entire imperial family and played an *Étude* by Henselt, a *Mazurka* and *Étude*, op. 10/11 by Chopin, her own *Hexentanz*, op. 5/1, Henselt’s *Andante und Allegro* as well as his *Variations* op. 1 together with Henry Blagrove; *Variations for Piano and Violin* by Osborne and de Bériot; and at the end she added the *Fugue in C# Major* by J. S. Bach at the request of the ‘Kaiserin’. The Kaiserin was deeply satisfied and sent her 50 ducats in gold. A week later she gave a concert on 4 January at Prince Esterhazy’s, the Austrian Ambassador to England, attended by 200 diplomats. She was giving concerts almost every day – including playing for the Royal Family – and always received thundering applause. On 7 March she was told by the Minister, ‘Graf’ Colloredt, that the Emperor of Austria will name her a ‘Kaiserlich-königliche Virtuosin’. He also told her that it was without parallel and perhaps would never happen again because she is a foreigner, a Protestant, and is too young. By 15 March 1837, she received a royal diploma from Johann Rudolph Graf Czernin, Royal and Imperial ‘Oberstkämmerer’, which read:

To the Piano Virtuoso Clara Wieck, By the Grace of God

In consideration of her outstanding artistic skill and as a public gesture of the highest satisfaction with her artistic accomplishments, His Majesty the Emperor, has decided with the highest cabinet approval on the 13th of this month to bestow the title of *Kammer-Virtuosin* on her, a decision which this present decree confirms to his satisfaction.¹²

¹¹Báuerle’s *Theaterzeitung*, no. 244: 6 December 1837, p. 996.

¹²The diploma, dated 15 March 1838, is now in Robert-Schumann-Haus in Zwickau.

A few days later, 21 March, the Kaiser told her: "I was really happy to appoint you a Kammer-Virtuosin." Clara also received great admiration from Franz Liszt, who had come to Vienna early in April and who wrote a letter in the *Revue et Gazette Musicale*, parts of which Schumann reprinted in the *Neue Zeitschrift für Musik*:

I was fortunate enough to get to know the young and highly interesting pianist, Clara Wieck, who made a well deserved and extraordinary sensation here in the past winter. Her talent delighted me: perfect mastery of technique, depth of and sincerity of feeling, and what distinguishes her in particular is her thoroughly noble bearing. Her extraordinary and remarkably fine delivery of the famous Beethoven Sonata in F Minor inspired the celebrated dramatic poet, Grillparzer, to write a poem in which he glorified the charming artist.¹³

She and her father made their final departure from Vienna soon afterwards. Though they were heading back to Leipzig (and playing at several cities on the way) they learned that Thalberg had arrived in Vienna so they went back to see and hear him and stayed again, but just for a few days.

When Clara returned to Leipzig on 15 May 1838, she gave many concerts at the Gewandhaus – almost all conducted by Mendelssohn – and also played his and her music weekly with Mendelssohn and other friends at each others homes. Whenever possible (when her father was away for business, for example), she and Robert Schumann met since they were still both very much in love at this point. They had been corresponding for several years (through Nanny and Becker) and got together whenever they could, especially when Wieck was out of town. A few weeks before her 19th birthday, they decided to set up an engagement for marriage for which they would need Wieck's agreement because of the current law which made it necessary for a father to give a daughter of any age permission to marry. Robert spoke to Wieck and told him that he and Clara had agreed on marriage and hoped, of course, for his consent. Wieck responded with fury and would not agree. Schumann was so anxious for the marriage that he decided to go to court to get permission to marry Clara despite the father's refusal. He began that pursuit which they both knew might take well more than a year.

At this point in Clara's life, her father Wieck had planned another trip to Paris but was not going to accompany her – probably because he wanted her

¹³ *NZfM* vol. 9, No. 32, 19 October 1838, p. 129.

to understand how important it was for him to be on her concert tours. He hired a young French woman, Claudine Dufourd, to stay with her (and also keep in touch with him and check on her association with Schumann) and the two women left on 3 February 1839. Clara stopped at a number of cities on the way where she performed, met with friends, and made new friends one of whom was Henriette Reichmann, a girl her age, who went to Paris and lived with her, took lessons from her, and became a life-long friend. After a few months Clara dismissed the woman her father had hired, Claudine Dufourd – whom she did not trust – and lived only with Henriette.

This was her first big trip on her own and Clara did not miss her father or the work he had always done for her. She had old and new friends and families who were living in Paris: the List family whom she had met in 1833 (Emilie List, one of the daughters, was an old and good friend forever), Érard, a piano maker and seller, who enjoyed her visit and was helpful, Cherubini – the director of the ‘Paris Conservatoire’, as well as many others. She also had a number of students so that she could earn money, managed her concerts with the help of old and new friends, continued composing – including works dedicated to Robert Schumann – and learned a great deal about life and music in Paris.

In August 1839, Clara Wieck’s return to Leipzig became necessary since the legal proceedings for the trial concerning the marriage problem had begun and her personal appearance was required. She left Paris on 14 August with Henriette Reichmann and got together with Robert well before she reached Leipzig. When she did arrive in Leipzig, her father, who was so angry at her would not let her into their home. He kept all her belongings: music, letters, her childhood diary (mostly written by himself) even her piano and the money she had earned at her concerts – which he had always kept as his own. She stayed with friends and relatives in Leipzig for a short time and then went to Berlin to live with her mother, Marianne, whose husband was ill. Marianne was giving lessons to earn money, was taking care of her four children and the home but was still very happy to have Clara with her. She accompanied Clara to concerts in Berlin and many other cities. Schumann, who came to see them in Berlin several times, sent money to Clara to help her and her mother. He also spent a good deal of time responding to the Leipzig court and then reported to the Upper Appellate Court of Law in Dresden.

Wieck was so furious about the possible marriage and the fact that she was now working in Berlin with her mother – his first wife – that he did everything he could to make life difficult for Clara. He wrote to people in cities where she was performing not to give her their instruments and told friends that

he hoped the King would not permit her to perform publicly since she had gone to Berlin against her father's will. Clara also noted in her *Tagebuch* – which she was now writing herself at this point – that her father had written to a Berlin associate that he would not acknowledge her as his daughter any more. She also wrote that he withheld her piano from her and added : “This I cannot endure.” But she still remembered well what he had done for her – not only taught her but arranged all her travel and performances – and she noted many of her feelings about him in her *Tagebuch*. In December 1839, she attended the second court trial about the marriage and on 18 December wrote in her *Tagebuch*:

God give me strength, if Father comes! Oh, he was there! I can never forget it, I could not catch sight of him without feeling the deepest pity; all the pains he has taken, his many sleepless nights, the declaration on which he has worked for months. He was vehement to the highest degree so that the President [Beck] had to forbid him from speaking – the words that cut through my heart each time. I could hardly bear the fact that he had to experience this humiliation! He looked at me with terrible anger but said something against me only once. I would have so liked to entreat him before the tribunal but I feared he might push me away from him and so I sat on my chair as if nailed to it. This day has separated us forever; at the very least, it has torn the tender bond between father and child – my heart also feels as if it were torn in pieces! Robert behaved very well, completely with his own special calmness, which was also the best thing that he could have done against such passion [as father displayed]. I love Robert all the more now.

A few weeks later, she wrote in her *Tagebuch*:

Only one thought pains me, the thought of my father who has also suffered so much in the past year, even though he brought it on himself. Ach, if I could only see him calm again, could he not be so happy? and yet he makes himself so unhappy! I can hardly bear these thoughts – my father, ach, I still love you and cannot stop. I must see myself cast out by him!

It seemed clear that the court would consent to their marriage and in July of 1840, they had found an apartment in Leipzig – which still exists today

– shopped for furniture and all that they needed (for which Schumann paid since she had no dowry nor money.)¹⁴

On 11 August, 1840 the consent to the marriage of Clara and Robert was given by the court and though Wieck could have appealed, he did not. Robert and Clara decided to have their marriage the day before her 21st birthday. Schumann remained in Leipzig setting everything up while she concertized very successfully through August and the first weeks of September in various cities in Germany: Eisenach, Gotha, Erfurt, Weimar and others near by. On 4 September she wrote in her *Tagebuch*: “I came to Weimar, stayed at the Montags, ran up the steps, opened the door of the room, and who stood there? – Robert! I cannot describe my joy.” The next day she gave a concert and wrote that it was very crowded and the applause lively. She also noted in her *Tagebuch 9*: “It was my last concert as Clara Wieck – melancholy filled my heart.”

She and Robert returned to Leipzig together and her mother and many friends arrived for the wedding. In her *Tagebuch 9* she wrote:

It was a beautiful day and even the sun, which had hidden itself for the last few days, cast its gentle rays on us in the morning as we rode to the marriage ceremony, as if it wanted to bless our union from on high. Nothing disturbed us and so it will be designated in this book as the most beautiful and momentous day of my life.¹⁵

Clara Wieck and Robert Schumann were married on 12 September 1840 – the day before she was to be twenty-one years old – and began a new life together.

¹⁴The apartment was in a building on Inselstraße built in 1838. The building has been recently renovated and now houses the Robert-und-Clara-Schumann-Verein as well as a music school and a primary school, both named after Clara Schumann.

¹⁵The marriage ceremony took place in the Evangelical Lutheran Memorial Church, at that time in a suburb of Leipzig, but is now within the city of Leipzig. Since 1990 it commemorates the day of the Schumann and Wieck marriage with an annual concert on September 12.

Constantin Floros

Autobiographisches in Schumanns früher Musik

Eine bestimmte Richtung in der Forschung ist durch die Tendenz gekennzeichnet, semantische Aspekte bei Schumann auszuklammern, selbst von der Entstehungsgeschichte der Werke abzusehen und sich dafür auf kompositionstechnische und ästhetische Gesichtspunkte zu konzentrieren. Diejenigen, die für diese Auffassungen eintreten, pflegen auf Schumanns gelegentliche Äußerungen hinzuweisen, wonach die Überschriften zu einigen seiner Kompositionen nachträglich gesetzt worden seien. Es fragt sich indessen, wie diese Formulierungen zu verstehen seien. Bedeuten sie, dass die Kompositionen mit den gesetzten Titeln kaum etwas zu tun hätten, anders formuliert: dass die Titel als bloße Andeutungen verstanden werden müssen, die Phantasie des Hörers in eine bestimmte Bahn zu lenken?

Signifikant ist in diesem Zusammenhang, dass folgende Tatsachen bislang wenig beachtet wurden: Erstens finden sich in manchen Handschriften Schumanns verbale Annotationen oder poetische Überschriften, die bei der Drucklegung der Werke weggelassen wurden. Dies gilt beispielsweise für die *Papillons* op. 2, die nachweislich nach manchen Stellen aus Jean Pauls Roman *Fliegelsjahre* konzipiert sind, ferner für die Titel „Sarazene“, „Suleika“ und „Macbeth“ in der zweiten und dritten der *Novelletten* op. 21 und gleichfalls für die Titel der Sätze der Ersten Symphonie. Zweitens hat Schumann – ein Meister der Mystifizierung – bei der Revision mancher seiner Stücke ursprüngliche authentische Chiffrierungen getilgt – man denke an die Chiffren Florestan und Eusebius in den *Davidsbündlertänzen* op. 6. Drittens hat er des Öfteren vor allem in Briefen an Clara semantische Hintergründe seiner Musik erläutert. Und viertens hatte er – wie manche andere Komponisten – die schmerzliche Erfahrung gemacht, dass Titel und hermeneutische Hinweise von einzelnen Rezensenten und vom Publikum oft total missverstanden wurden.¹

Seine frühen Klavierwerke galten in den 1830er Jahren vielfach als schwer verständlich. Eben aus diesem Grund ermahnte ihn Clara immer wieder, manchen Satz zu überarbeiten.² Er machte sich darüber viele Gedanken und meinte, die Rezeptionsschwierigkeiten, mit denen seine Musik zu kämpfen hatte, auf die „entfernten Interessen“ zurückführen zu können, an die seine Komposi-

¹ Grundsätzliches darüber in meinem Buch *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989, Kap. X und Kap. XI.

² *Briefwechsel I*, S. 108.

tionen vielfach anknüpften. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der folgende Passus aus einem Brief an Clara vom April 1838:

Es afficiert mich Alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen – über Alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind auch viele meiner Compositionen so schwer zu verstehen, weil sie sich an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muß.³

Nicht minder aufschlussreich sind zwei weitere Äußerungen, die Schumann am 5. Mai 1843 in einem wichtigen Brief an Carl Koßmaly, einen der Mitarbeiter der *Neuen Zeitschrift für Musik*, machte. Hier meinte er, dass seine frühen Klavierwerke „Widerspiegelungen“ seines „wildbewegten früheren Lebens“ seien und dass die acht Phantasiestücke der *Kreisleriana* „ein Bild“ seines Charakters und seines Strebens gäben.⁴ Kunst und Leben sind in der Tat zumindest beim frühen Schumann unzertrennbar. Sieht man von toccaten- und etüdenartigen Stücken ab, so ist sein frühes Klavierschaffen Wahrheit und Dichtung in Tönen – eine eigenartige Vermischung von Wirklichkeit und Fiktionalität, wobei der Aspekt der Poesie, des Poetischen überhaupt eine eminent wichtige Rolle spielt. Es braucht wohl kaum hier daran erinnert zu werden, dass Schumann außerordentlich literarisch bewandert war, musikpublizistisch wirkte, gelegentlich dichtete und zu den bedeutendsten Repräsentanten der poetischen Musik zählte – einer Musik, die nach seinen Worten ein „dichterisches Bewußtsein“ voraussetzte.⁵

Meine Hauptthese besagt, dass Schumanns frühe Klaviermusik in hohem Grade autobiographisch ist. Viele Stücke tragen persönlichen Charakter, verdanken persönlichen Erlebnisse ihre Entstehung. Sujet vieler Compositionen ist Schumanns Verhältnis zu Clara Wieck, seine passionierte Liebe zu ihr. Viele Werke thematisieren diese Liebe und sprechen musikalisch Erlebtes und Ersehntes, Ängste, Hoffnungen und Erwartungen, Visionen, Träume und Phantasiebilder aus.

Schumann selbst bekannte dies in einem Brief an seinen ehemaligen Lehrer Heinrich Dorn. Am 5. September 1839 schrieb er ihm:

³Ebd., S. 146.

⁴*Erler I*, S. 295 f.

⁵Floros, *Musik als Botschaft* (Anm. 1).

Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Klara gekostet, Manches in meiner Musik enthalten und gewiß auch von Ihnen verstanden worden sein. Das Concert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Noveletten hat sie beinah allein veranlaßt.⁶

Die fünf Werk, die Schumann hier anführt, sind im Wesentlichen in den Jahren 1836 bis 1838 entstanden – einer Zeit außerordentlicher seelischer Bedrängnis. Das „Concert“, von dem die Rede ist, ist die f-Moll-Sonate op. 14, bekanntlich konzipiert als Konzert ohne Orchester. Die „Sonate“, die er meint, ist die g-Moll-Sonate op. 22, vollendet erst im Jahre 1839. Alle diese fünf Werke und übrigens auch die bereits 1836 entstandene *Phantasie* op. 17 sind für Clara geschrieben. Sie ist ihre Adressatin, obwohl sie alle offiziell anderen Personen dediziert sind.

Selbstverständlich kommt Schumann auch in seinen Briefen an Clara mehrfach auf diese Werke zu sprechen. Den Kopfsatz der *Phantasie* op. 17 bezeichnete er hier als „eine tiefe Klage um Dich“.⁷ Die f-Moll-Sonate nannte er „einen einzigen Herzensschrei nach Dir“.⁸ Von den *Kreisleriana* meinte er ausdrücklich, Clara würde sich in ihnen wiederfinden. In fast allen genannten Werken ist Clara präsent in Form von Zitaten aus ihren Kompositionen – Zitaten, denen eine tiefe symbolische Bedeutung zukommt.

Die Geschichte der passionierten Liebe Schumanns zu Clara, sein Verhältnis zu Friedrich Wieck, die heftigen Auseinandersetzungen mit ihm – dies alles ist zu bekannt, als dass es nacherzählt zu werden bräuchte.⁹ Weniger bekannt dürfte es sein, dass die auferlegten langen Trennungen von Clara sowohl auf Schumanns Seelenleben als auch auf sein Schaffen enorme Auswirkungen hatten. Im Oktober 1837 trat Clara in Begleitung ihres Vaters die so erfolgreiche Reise nach Wien an, von der sie erst im Mai 1838 zurückkehrte. Schumanns Tagebücher dokumentieren, wie sehr seine Gedanken in dieser Zeit, in der die *Novelletten* und die *Kreisleriana* entstanden sind, um die ferne Geliebte kreisten. Sie beherrschte total sein Denken und Fühlen.¹⁰ Bezeichnenderweise war er in dieser Zeit der Trennung und Prüfung besonders empfänglich für Meisterwerke der Musik und der Literatur, in denen Liebespaare eine

⁶ *Briefe NF*, 1886, S. 146 f.

⁷ Robert Schumann, Brief vom 19. März 1838 an Clara Schumann, in: *Briefwechsel I*, S. 126.

⁸ Robert Schumann, Brief vom 12. Februar 1838 an Clara Schumann, in: *Briefwechsel I*, S. 104.

⁹ Nancy B. Reich, *Clara Schumann. Romantik als Schicksal. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 1993.

¹⁰ *Tb I*, S. 40 ff.

kritische Situation zu überwinden haben. Offensichtlich parallelisierte er die eigene Lage mit der Situation berühmter Liebespaare, deren Schicksal ihn zu Tränen rührte. So identifizierte er sich mit Beethovens Florestan, mit Goethes Egmont, mit dem Leander der altgriechischen Sage. Clara war ihm Beethovens Leonore, Goethes Clärchen und Suleika und die Hero aus der antiken Sage. Diesem Sachverhalt kommt auch für die Interpretation seiner frühen Klaviermusik besondere Bedeutung zu.

Schumanns Musik ist auch insofern eigenartig, als sie seine komplexe Persönlichkeit getreu widerspiegelt. Dies darf nicht bloß im Sinne der romantischen Kunsttheorie verstanden werden, wonach die Musik nichts anderes als Sprache der Herzens und der Seele sei.¹¹ Gemeint ist vielmehr, dass seine Musik ihm selbst ähnlich ist. Bezeichnenderweise erblickte Clara in mehreren seiner Kompositionen musikalische Porträts seines Wesens, sie meinte in ihnen Züge seiner Psyche entdecken zu können. So äußerte sie sich über die g-Moll-Sonate folgendermaßen: „Ich liebe sie, so wie Dich, Dein ganzes Wesen drückt sich so klar darin aus.“¹²

Schumann selbst verstand seine *Davidsbündlertänze* op. 6 als eine Art Selbstporträt. Mit diesem Werk verlieh er dem romantischen Gedanken der Persönlichkeitsspaltung – wie es scheint – zum ersten Mal musikalischen Ausdruck. Relevant ist dabei nicht so sehr, dass die Tänze Walther von Goethe (wie es auf dem Titelblatt des Autographs heißt) von „Florestan und Eusebius zugeeignet“ sind, sondern dass Schumann den Anteil der beiden fiktiven Autoren an der Komposition genau bezeichnete. Stücke, die von Florestan stammen, sind in der Erstausgabe mit einem „Fl.“ signiert. Die Beiträge des Eusebius tragen jeweils am Ende das Monogramm „E.“. Stücke, die beiden Autoren gemeinsam beisteuern, sind mit dem Vermerk „Fl. und E.“ versehen.

Schumann selbst hielt seine Persönlichkeit für komplex und widerspruchsvoll. Hochsensibel, überempfindlich, in höchstem Maße reizbar, durch enorm rege Phantasie begabt, unterlag er extremen Stimmungsschwankungen. In Florestan und Eusebius erblickte er die beiden Seiten seiner Doppelnatur, wie er einmal Heinrich Dorn schrieb.¹³ Er klagte oft über Melancholie und schwere depressive Verstimmungen, doch konnte er auch heiter und ausgelas-

¹¹Robert Schumann, Brief vom 13. April 1838 an Clara Schumann, in: *Briefwechsel I*, S. 138: „Meine Musik kömmt mir jetzt selbst so einfach wunderbar verschlungen vor bei aller Einfachheit, allem Verschlungenen, so sprachvol aus dem Herzen und so wirkt sie auch auf Alle, denen ich sie vorspiele, was ich gern und häufig thue jetzt!“

¹²Clara Schumann, Brief vom 2. März 1838 an Robert Schumann, in: *Briefwechsel I*, S. 108.

¹³*Briefe NF*, 1886, S. 66.

sen sein.¹⁴ Er könne einerseits „läppisch“ und andererseits „sehr ernst“ sein, schrieb er einmal an Clara.¹⁵

Unter den vielen Aspekten, die seine frühe Klaviermusik eröffnet, ist der kommunikative einer der bedeutendsten. In der langen Zeit der Trennung von Clara verspürte er das Bedürfnis, mit ihr zu kommunizieren, ständig mit ihr in Kontakt zu sein. Zwei Möglichkeiten boten sich ihm dazu an: das Briefeschreiben und das Komponieren. Seine Musik war ihm eine Art Aussprache – eine Möglichkeit, der fernen Geliebten nahe zu sein. Schumann selbst sprach dies aus. Niemand könne ihm verwehren – so heißt es in einem Brief an Clara – ihr noch einmal so viel zu schreiben wie sie ihm. „Am liebsten möchte ich es mit Musik – denn das ist doch die Freundin, die alles am besten ausrichtet, was innen steht.“ Und in einem anderen Brief lesen wir: „Sonderbar ist’s aber, wenn ich Dir so viel schreibe wie jetzt, kann ich nicht componieren; Du empfängst da die Musik.“¹⁶ Kein Zweifel, dass Schumanns enorme Produktivität in den Jahren 1836 bis 1840 auch in dieser Situation begründet war.

Ein anderer wichtiger Aspekt seiner frühen Klaviermusik ist der narrative. Seit 1831 wohnte er eine Zeitlang im Hause Friedrich Wiecks. Er pflegte die zwölfjährige Clara mit Erzählungen zu unterhalten und ihre Phantasie anzuregen. Er gab ihr Rätsel und Charaden auf und erzählte ihr arabische Märchen, Doppelgängergeschichten, Räubergeschichten und Gespenstergeschichten.¹⁷ Das Geschichtenerzählen war eine wesentliche Kommunikationsform in seinem Umgang mit Clara auch in späteren Jahren.¹⁸

Vieles deutet darauf hin, dass Schumann mehrere seiner Klavierkompositionen als musikalische Erzählungen konzipierte. In einem Verzeichnis seiner Werke im Skizzenbuch Wiede II fol. 10 recto bezeichnete er einige seiner Stücke als „kleine Geschichten“.¹⁹ Er rühmte bekanntlich den „novellistischen Charakter“ der großen C-Dur-Symphonie von Franz Schubert, die er in Wien entdeckt hatte,²⁰ und fühlte sich von der literarischen Gattung der Novelle angesprochen. In einem Brief an Clara erklärte er die Wortprägung *Novelletten* als eine Anspielung auf den Namen der englischen Sängerin Clara Novello. Der Titel von Opus 21 ist jedoch mehrdeutig und bedeutet soviel wie kleine

¹⁴ *Briefwechsel I*, S. 142.

¹⁵ Ebd., S. 146.

¹⁶ Robert Schumann, Brief vom Osterdienstag 1838 an Clara Schumann, in: *Briefwechsel I*, S. 149 f.

¹⁷ Robert Schumann, Brief vom 11. Januar 1832 an Clara Schumann, in: *Briefwechsel I*, S. 3.

¹⁸ Siehe *Briefwechsel II*, S. 558.

¹⁹ Faksimile bei *Boetticher Klavierwerke I*, Tafel XV.

²⁰ *Kreisig I*, S. 464.

Novellen. Als solche lassen sich nicht nur die *Novelletten*, sondern auch die *Kreisleriana* apostrophieren.

Seine Intention, Geschichten musikalisch zu erzählen, wird übrigens in den Titeln einiger seiner Stücke transparent. So trägt das sechste der *Phantasiestücke* op. 12 den Titel „Fabel“, und es ist recht auffällig, dass das gesangliche Motto, mit dem dieses Stück beginnt und schließt, auch den Epilog des zweiten Kreislerianums bildet. Nicht minder bezeichnend sind die häufigeren rezitativen Partien in seiner Klaviermusik. Ihnen allen eignet der Charakter des Sprechens, der Narration. Erinnerung sei hier lediglich an das letzte Stück aus den *Kinderszenen* („Der Dichter spricht“) und das vierte Kreislerianum.

Die *Phantasiestücke* op. 12 – Anfang Juli 1837, also während der langen Trennung von Clara entstanden²¹ – tragen ausnahmslos poetisierende Titel. Zumindest zwei dieser Stücke – „In der Nacht“ und „Ende vom Lied“ – scheinen in einer Beziehung zu Clara zu stehen. Von allen Stücken dieser Sammlung liebte Schumann das Nachtstück am meisten. Am 21. April 1838 schrieb er darüber an Clara:

Von Krägen²² hab ich eben einen Brief – er schreibt mir viel Schönes über die Phantasiestücke und schwärmt ordentlich nach seiner Art darin – die ‚Nacht‘ wäre ‚groß und schön‘ schreibt er und sein Liebstes; mir beinahe auch. Später als ich fertig war, hab ich zu meiner Freude die Geschichte von ‚Hero und Leander‘ darin gefunden. Du kennst sie wohl. Leander schwimmt alle Nächte durch das Meer zu seiner Geliebten, die auf dem Leuchthurm wartet, mit brennender Fackel ihm den Weg zeigt. Es ist eine alte schöne romantische Sage. Spiel ich die ‚Nacht‘ so kann ich dies Bild nicht vergeßen – erst wie er sich in’s Meer stürzt – sie ruft – er antwortet – er durch die Wellen glücklich an’s Land – nun die Cantilene, wo sie sich in Armen haben – dann, wie er wieder fort muß, sich nicht trennen kann – bis die Nacht wieder alles in Dunkel einhüllt – Freilich denke ich mir da die Hero genau wie Dich und säßest Du auf einem Leuchthurm, ich würde wohl auch schwimmen lernen noch. Sage mir doch, ob auch Dir das Bild zur Musik paßt.²³

Diese Briefstelle ist in doppelter Hinsicht aufschlussreich: Einmal hilft sie uns erkennen, dass Schumann die poetisierende Kommentierung seiner Musik lieb-

²¹ *Tb II*, S. 34.

²² Karl Philipp Krägen (1797–1879), Komponist und Klavierlehrer, war Beamter am königlichen Hof zu Dresden und Freund Schumanns.

²³ *Briefwechsel I*, S. 154.

In der Nacht



Notenbeispiel 1: Robert Schumann, Phantasiestücke op. 12, Nr. 5: „In der Nacht“, T. 1–8

te. Zum anderen lässt sie darauf schließen, dass er in die Geschichte von Hero und Leander die eigene Situation projizierte – das schmerzliche Bewusstsein der Trennung von der Geliebten und die Vision der ersehnten Vereinigung. Seine Assoziationen an Meer und Wellen lassen sich übrigens durch die wogende Bewegung der Musik am Anfang und am Schluss des passionierten Stückes erklären (siehe Notenbeispiel 1).

Schumann gab auch zum letzten der Phantasiestücke „Ende vom Lied“ hermeneutische Erläuterungen. Sie verdienen umso größere Beachtung, als seinen außermusikalischen Assoziationen hier den Kompositionsvorgang begleiteten. Am 4. März 1838 hatte ihm Clara ihre Eindrücke von den Stücken mitgeteilt und über das letzte Stück geschrieben: „Das Ende vom Lied ist das schönste, was je ein Lied genommen; es erinnert mich stellenweis lebhaft an Zumsteeg.“²⁴ Daraufhin antwortete ihr Schumann am 19. März: „Desto mehr muß ich Dich aber loben, daß Dir beim ‚Ende vom Lied‘ Zumsteeg eingefallen ist – es ist wahr, ich dachte dabei, nun, am Ende löst sich doch Alles in eine

²⁴Ebd., S. 112. Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802), Komponist von Opern, Melodramen und Balladen.

Notenbeispiel 2: Robert Schumann, Phantasiestücke op. 12, Nr. 8: „Ende vom Lied“, T. 83–117 (Schluss)

lustige Hochzeit auf – aber am Schluß kam wieder der Schmerz um Dich dazu und da klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläut untereinander.“²⁵

In der Tat: Der Schluss des Stückes ist ungewöhnlich und steht in auffälligem Gegensatz zu den ersten drei Teilen, die durchaus positiv nuanciert sind. So setzt der liedhafte erste Teil – „Mit gutem Humor“ vorzutragen und in F-Dur stehend – kraftvoll ein und steigert sich bis zum Fortissimo. Der mittlere Teil in B-Dur schlägt einen ausgesprochen munteren Ton an, und der dritte Teil ist ein Da capo des ersten. Die sich anschließende Coda wartet aber mit Überraschungen auf: Sie ist in der piano-, der pianissimo- und der piu-pianissimo-Sphäre angesiedelt und hebt mit glockenähnlichen Klängen an. Die Musik verklingt in der tiefen Bassregion (siehe Notenbeispiel 2).

Ein ähnlicher Kontrast gibt auch dem siebenten der im Mai 1838 entstandenen *Kreisleriana* op. 16 das charakteristische Gepräge. Die beiden Teile, aus denen sich das Stück zusammensetzt, kontrastieren zueinander so schroff wie nur denkbar. Während der erste Teil in c-Moll stürmischen Charakter

²⁵ Briefwechsel I, S. 121.

Notenbeispiel 3: Robert Schumann, *Kreisleriana* op. 16, Nr. 7, T. 85–116 (Schluss)

hat und sehr schnell zu spielen ist, wirkt der zweite – etwas langsamer zu spielende – Abschnitt wie eine verhaltene Coda, die in B-Dur beginnt und mit dem Quartsextakkord von Es-Dur schließt. Besonders auffällig sind dabei die choralähnlichen Harmonien. Kein Zweifel, dass diese ungewöhnliche Schlussgestaltung eine poetische Intention verbirgt (siehe Notenbeispiel 3).

Im Gegensatz zu den *Phantasiestücken* op. 12 tragen weder die *Novelletten* noch die *Kreisleriana* poetisierende Überschriften. Gleichwohl geht aus Schumanns Briefen an Clara eindeutig hervor, dass beide Werke autobiographisch konzipiert sind. Konzentrieren wir uns hier auf die *Novelletten*. Am 6. Februar 1838 schrieb Schumann über sie an Clara:

Da habe ich Dir denn auch entsetzlich viel componirt in den letzten drei Wochen – Spaßhaftes, Egmontgeschichten, Familienscenen mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äußerst Liebenswürdiges – und das ganze *Novelletten* genannt, weil Du Clara heißest und Wiecketten nicht gut genug klingt. Es war mir aber immer dabei, als hätte ich das Rechte noch nicht getroffen in der Musik, etwas noch nicht gefunden, was ich suchte – Und da trat am Sonnabend der Postillon in die Stube und der hatte es und gingen mir die Augen auf, das hatte ich gesucht, Deinen Brief, Deinen schönen theuren Herzensbrief.²⁶

Viele der Anspielungen, die Schumann in diesem Brief macht, lassen sich aufschlüsseln. So bezieht sich die Formulierung „Egmontgeschichten“ auf seine Identifizierung mit Goethes Egmont – ein Werk, das er mit großer Rührung erneut las, nachdem er Beethovens Musik dazu gehört hatte.²⁷ Die Formulierung „Familienscenen mit Vätern“ dann spielt auf die Auseinandersetzungen mit Friedrich Wieck an. Die „Hochzeit“ aber, die Schumann vorschwebte, war die Vision der Vereinigung mit der Geliebten. Berücksichtigt man seine Eintragungen in den Tagebüchern,²⁸ so fällt es nicht schwer herauszufinden, dass die fünfte Novелlette mit dem Titel „Rauschend und festlich“ – ein Stück, das durchaus polonaisenartige Züge trägt, – diese Hochzeitsszene schildert (siehe Notenbeispiel 4).

Eine besondere Bewandnis hat es mit der zweiten Novелlette. Wie aus Schumanns Briefverzeichnis hervorgeht, hatte er den beiden Teilen des Stückes ursprünglich die Titel „Sarazene“ und „Suleika“ zugeordnet.²⁹ Das Exemplar der Novелlette, das er am 20. April 1838 mit eigenhändiger Widmung an Franz Liszt schickte, ist „Sarazene“ überschrieben. Bei der Veröffentlichung der Novелletten unterdrückte er beide Titel (übrigens auch den Titel „Macbeth“ für das Intermezzo der dritten Nummer). Offensichtlich war er nicht willens, die kryptische Bedeutung der Musik preiszugeben. Die geheim gebliebenen Titel „Sarazene“ und „Suleika“ beziehen sich auf Goethes *Westöstlichen Divan*, insbesondere auf das Buch „Suleika“, aus dem er zwei Gedichte für Clara abschrieb.³⁰ Es bedarf keiner längeren Argumentation, um nachvollziehen zu

²⁶ Ebd., S. 90.

²⁷ Vgl. dazu Hans Joachim Köhler, „Die Stichvorlage zum Erstdruck von Opus 21 – Assoziationen zu Schumanns Novелletten“, in: *Schumann-Studien* 3/4, Köln 1994, S. 75–94, hier S. 83.

²⁸ *Tb II*, S. 50–53.

²⁹ Ebd., Anm. 189 und S. 477.

³⁰ *Briefwechsel I*, S. 152 f.

Rauschend und festlich ($\text{♩} = 116$)

Notenbeispiel 4: Robert Schumann, *Novelletten op. 21, Nr. 5, T. 1-12*

können, dass er mit den Titeln „Sarazene“ und „Suleika“ sich selbst und Clara meinte. Der Kontrast zwischen dem äußerst rasch vorzutragenden bravourösen Hauptteil und dem durchaus zarten melodiosen Intermezzo ist stark, und dennoch fügen sich beide Teile auf das Glücklichste zu einem Ganzen zusammen (siehe Notenbeispiel 5).

Die letzte der Novelletten schließlich ist kunstvoll aus mehreren Stücken zusammengestellt. An mehreren Stellen ist Clara präsent, und zwar in Form der Anfangsmelodie aus ihrem Notturmo in F-Dur – einem Stück, für das Schumann eine besondere Vorliebe hegte.³¹ Schumann zitiert das Thema mit-

³¹Ebd., S. 100.

Äußerst rasch und mit Bravour ($\text{♩} = 92$)

2

ff

6

Notenbeispiel 5: Robert Schumann, *Novelletten op. 21, Nr. 2, T. 1–10*

ten im zweiten Trio und versieht es dabei mit dem Vermerk „Stimme aus der Ferne“. Anschließend wiederholt es in verzierter Fassung und anderer Harmonisierung, und viel später verarbeitet er es ein drittes Mal. Diese Zitate sind als Evokationen zu verstehen – als Anrufungen der fernen Geliebten, die Schumann oft im Traum erschien und die des Öfteren Gegenstand seiner Halluzinationen war (siehe Notenbeispiel 6).

Meine Hauptthese besagte, dass ein großer Teil der frühen Klaviermusik Robert Schumanns autobiographisch sei. Die beigebrachten Beispiele dürften verdeutlicht haben, wie dies gemeint war. Viele Stücke müssen vor dem Hintergrund seiner passionierten Beziehung zu Clara betrachtet werden. Mehrere Kompositionen muten wie Monologe an. Andere wiederum haben den Charakter einer lyrischen Zwiesprache mit der Geliebten.

193 Stimme aus der Ferne

200

207

214

221

p

pp

ritard.

Notenbeispiel 6: Robert Schumann, Novelletten op. 21, Nr. 8, T. 193–227 (zweites Trio)

Hans Joachim Köhler

Robert Schumanns poetischer Kontrapunkt

Von Juli 1831 bis Ostern 1832 – nicht einmal ein volles Jahr – nimmt Schumann den Tonsatzunterricht Heinrich Dorns in Anspruch. Trotz eminenten Fleißes kommt es zum Abbruch, der irreversibel ist. Dorn erlebt Schumann als einen Genialen, der am Ende seinen Weg selbst finden muss. Schumann konzentrierte sich nach diesem harten Diktum aber umso bewusster auf Bach und auf die Marpurgsche Lehre.¹ Doch diese Katastrophe löste einen Widerspruch in ihm auf, sie wurde zum Schlüssel einer tiefen Erkenntnis und zum Angelpunkt seiner Schaffensästhetik.

Formulierbar wurde die Erkenntnis vielleicht erst nach folgendem lockernen Ereignis: Im Mai 1832 lesen wir im Tagebuch den ironischen Bericht über eine „Soirée im Salon de M. Wieck“ und sind amüsiert. Zugleich aber ist zu erahnen, dass dieser Abend zum Auslöser einer Neujustierung des eigenen Standortes wurde:

Und welcher Pfffikus ist Wieck! Wie nahm er sich gegen Dorn zusammen, als er über Mendelssohn sprach! Es ist, als wenn ihm in des Musickdirectors Gegenwart die Zunge gelähmt. – Gegen zwölf Uhr gingen wir auseinander. Heute ist ein herrlicher Maytag – ich will schlafen und wirken und meinem erhaltenden Genius mit Fleiß und That dankbar seyn.²

Gänzlich unvermittelt erscheint im unmittelbaren Anschluss jener geistvolle Satz, der wie ein Diamant spiegelklar glänzt und glüht – und das Fazit aus Zwängen und Begrenzungen, Einseitigkeiten und Reibungen zieht: „Du aber Fantasie, gieb der Fuge schwesterlich die Hand!“ Kurz davor stößt man auf die Selbstkritik betreffs des „Sich-über-die-Regel-erheben-wollens“³ und findet das wunderbare Wort über Bach: „Aber dieser Mächtige hat den Zauberstab in der Hand, mit dem er wie andre tausend neue Gedanken hervorruft.“

Der Erkenntnissprung ist also vorbereitet. Schumann unterwirft sich nun zwar dem strengen Codex, aber er spricht der Fantasie das Primat zu. Denn

¹ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, Leipzig 1806. Das Handexemplar Schumanns wird im Schumann-Haus Zwickau unter der Signatur: Sch 203-A 4/C1 aufbewahrt.

² *Tb I*, S. 400.

³ *Tb I*, S. 395.

er sieht in Bach einen Ausdrucksmusiker der „Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde schafft“⁴. Hier lag wohl der Nukleus des Konflikts mit Dorn, ein Konflikt, der sein eigener war. Denn, was er – neben der kontrapunktischen Studienarbeit – komponierte, also zur unikaten Ganzheit formte, worin er sich selbst aussprach, das waren die *Papillons* op. 2, die *Intermezzi* op. 4, die *Impromptus* op. 5, in denen bereits die „Fantasie der Fuge die Hand“ gab. Sie waren da, *vor* dieser Erkenntnis und markierten bereits den Weg zu seinem poetischen Kontrapunkt.

In meinem Beitrag im Konferenzbericht ‚Zu groß, zu unerreichbar‘. *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*⁵ habe ich „Bach als Katalysator der Identitätssuche Robert Schumanns“ behandelt und dabei Schumanns Zugangsweise zu Bach und die Chronologie seiner Bach-Rezeption dargestellt. In diesem kurzen Beitrag werde ich mich deshalb diesbezüglich zurückhalten. Zum anderen bin ich bis an die Feststellung gelangt, dass Schumanns Melos sich – aus der Erfahrung mit dem Kontrapunkt – multipel gestaltet. Eine reiche melodische Ausstattung der Mittelstimmen wird zu Schumanns Markenzeichen. Georg von Dadelsen⁶ spricht von „freistimmiger Polyphonie“, die „in jedem Augenblick aus jeder beliebigen Stimme und in jeder beliebigen Lage des Tonraums neue Melodien erblühen lassen kann“.

Ferner lautet in meinem Aufsatz eine Teilüberschrift, die eine Aufgabenstellung des Kontrapunkts bei Schumann umschreibt: „Vermittlung von Poesie und Neuheit“. Ich knüpfe an die dort getroffene Feststellung an: „Kontrapunkt vermag sich auch zurückzunehmen und als Mittler zu fungieren“. Anders in Worte gefasst:

Die Fuge [...] oder auch der konzentrierte Gedankenbau, die zusätzliche Linie, verlieren ihren kontrapunktischen Selbstwert. Sie werden zur Assoziationsebene umgedacht. Das ist der Anwendungsbereich dieser Integrationsform und die Quintessenz der künstlerischen Intentionen.⁷

Ich beschränke mich darauf, innerhalb dieser perspektivischen Sicht Beispiele aus der kreativen Fülle der Schumannschen künstlerischen Ideen zu nennen.

⁴ *Kreisig I*, S. 345.

⁵ ‚Zu groß, zu unerreichbar‘. *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, hrsg. von Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny, Wiesbaden-Leipzig-Paris 2007.

⁶ Georg von Dadelsen, „Robert Schumann und die Musik Bachs“, in: *AfMw* 14 (1957), S. 52.

⁷ *Zu groß, zu unerreichbar*, S. 249.

Eine Systematik kann nur angedeutet werden. Es ist vielleicht nicht einmal sinnvoll, diese anzustreben, weil das Aufspüren der Vielfalt selbst eher zur Aufgabe ansteht als deren Kanonisierung.

In der frühen Phase stellt sich der poetische Kontrapunkt in den Dienst programmatischer Handlung. Schumanns Wort, dass er von Jean Paul mehr Kontrapunkt gelernt habe als von seinem Musiklehrer, erfüllt sich in den *Papillons* op. 2. Zum dritten Stück daraus wird in Schumanns Handexemplar des Romans *Flegeljahre* zur folgenden Textstelle angemerkt: „Am meisten zog ihn und seine Bewunderung ein herumrutschender Riestiefel an, der sich selber anhatte und trug.“⁸ Die musikalische Gestalt des kurzen dreiteiligen Stückes stellt zu Beginn den Riestiefel vor (in Form eines in Bassoktaven gebotenen) „Fugato“-Themas. Die skurrile Passage „der sich selber anhatte“ verführt Schumann zu einer großschrittigen Augmentation im Bass, während das Fugato-Thema in den Diskant rückt. „Und trug“: Diese verbale Alogik fordert die Musik heraus, die das auszudrücken vermag: Das Fugato-Thema wird in kanonische Bewegung versetzt. Sperrig und dennoch plastisch gibt sich dieses miniaturhafte Stück.

Ein Tausch der Masken und Kleider zwischen den Romanfiguren Vult und Walt (Urbilder von Florestan und Eusebius) findet in Nr. 9 statt. Walt: „Mit Freuden“ – „So mache nur schnell, versetzte Vult, ohne zu danken.“⁹ Ungeduld beherrscht das Bild. Das Drängen des einen, ein Zögern des anderen im Moment vor Beginn der Aktion ist hörbar. In kurzem Abstand, automatisch-kanonisch hetzen dann die staccatierten Figuren, von einigen kurzen Stopps unterbrochen, durch das Stück. Abrupt ist der Schluss.

Ganz ähnlich, karikaturhaft-plakativ stürmt das verzankte Paar „Pantolon et Colombine“ im *Carnaval* op. 9 (Nr. 15) ins Proszenium. Hier ist marionettenhafte Gegenbewegung – kontrapunktische Spiegelung – im Presto-Tempo künstlerische Gestaltidee. Ab Takt 5 geht der männliche Partner auf Konfrontationskurs (Richtungswechsel), während das weibliche Pendant (Diskant) *sf*-Akkorde einwirft. Ein Mittelteil scheint zu beruhigen, aber die gleichen Techniken werden angewandt. Allerdings schmelzen die Intervalle zusammen auf skalenähnliche Sekundfolgen, die sich bald wieder in den A'-Teil hinein bewegen: Auskomponierte Aggression findet dort statt. Fantasie – die der Fuge den Platz anweist – ist dies gewiss, wenngleich noch nahe am Programm orientiert, das aus der Literatur herrührt.

⁸Jean Paul, *Flegeljahre. Eine Biographie*, Bd. 4, Berlin 1827, S. 177.

⁹Ebd., S. 183.

„Paganini“ ist der Mittelteil von Nr. 16 im *Carnaval* betitelt. Hier entsteht eine rhythmische Brechung mit direkter auditiver Assoziation virtuosen Geigenspiels auf wechselnden Saiten, zugleich mit fast konkret-bildhafter Wirkung. Schumann komponiert als Analogie eine in Extremlagen positionierte Gegenbewegung beider Klavierhände, jedoch um ein Sechzehntel versetzt. Das erzeugt diesen zitternden, gebrochenen, in der Ungleichzeitigkeit entstehenden Klang. Unerhört schwer zu spielen ist dieses Kabinettstück. Eine kontrapunktische Gegenläufigkeit der Außenstimmen aber bleibt trotz der metrischen Versetzung hörbar.

Der Unterricht bei Heinrich Dorn vermittelte Schumann ausschließlich Erfahrungen auf dem Felde des Kontrapunkts; mit dem kompositorischen Problem der Großform war er auf sich gestellt. Bei der Durchforschung der Werke der Meister fand er in Schuberts *Fantasie-Sonate* op. 78 Fantasie, Organik und Leben.¹⁰ Wie einen Auftrag wertete er die Erfahrungen mit der Beethoven-Nachfolge, ein Auftrag, für den er keine typisierten, sondern individuelle Lösungen suchte. Die Klaviersonate Nr. 1 in fis-Moll, op. 11, das erste Werk in den Dimensionen der Sonate (viersätzig), wird diesem Anspruch gerecht, wenngleich er in den Parallelwerken op. 14 und 22 wiederum andere Wege suchte. Es ist bekannt, dass Schumann zur Bildung der Hauptthematik des 1. Satzes von op. 11 zwei, dazu noch semantisch bedeutsame Motive verwendete: Clara Wiecks gespensterhaft springendes Thema des „Ballet des revenants“ aus den *Quatre Pièces caractéristiques* op. 5 wird gekoppelt mit Schumanns Fandangothema, einem spannungsvoll-tänzerischen Hochzeitstanz. In der Position des Hauptthemas (Allegro vivace, nach der tragischen „Introduzione“) erscheint diese Koppelung, die damit einen psychologisch-biographischen Widerspruch zur Ausgangssituation erhebt. Kein Kontrapunkt im eigentlichen Sinne liegt vor, eher klassische motivische Arbeit, aber sehr wohl bilden sich kontrapunktische Kombinationen in der Durchführung, z. B. in Takt 176–221, und 248–268 aus. In beiden Fällen sind es grandiose Steigerungen, wobei die letztere zum Höhepunkt führt: zur Reprise, die aber – abweichend von der Norm – mit dem Thema der Introdution anhebt und Tragik, Rückkehr zur elementaren Ausgangssituation, an die Stelle des Widerspruchs (Hauptthema als Koppelung) setzt. Kontrapunkt erscheint also als Mittel der dramatischen Aktivitätssteigerung.

Auch im quotedblbaseFinale“ begegnet eine interessante Passage. Auf das Rondo-Hauptthema folgt eine „quasi-improvisando“-Partie (sozusagen der B-Teil) mit einem zweistimmigen Fugato aus einem weitschrittigen, abwärtsge-

¹⁰Vgl. *GS I*, S. 204.

richteten Staccato-Motiv, dem (als zweiter Achttakter) eine Umkehrung aller Aspekte nachfolgt: Das aktive Sprung-Motiv wird in geglätteter Form nach oben gerichtet, und es verläuft in gebundenen Sekundschritten in einem weiten Bogen, erreicht melodische Qualität. Es wird von einer walzerähnlichen Dreiertakt-Begleitung grundiert und verkörpert eine Art Selbstversprechen, Widerstände durch Güte, Liebe, Toleranz, innere Sicherheit etc. zu überwinden. Kontrapunkt wird hier als negative Welt gezeigt und aufgehoben. Eine spezifische philosophisch-psychologische Perspektive des Kontrapunkts, der als Ausdrucksmittel eingesetzt wird und keinen Selbstzweck verfolgt.

Schumanns *Sinfonische Etüden* op. 13, ein Großwerk im äußeren Gewand einer Variationenreihe, verbindet auf eindrucksvollste Weise zweierlei genetische Entwicklungsstränge in Schumanns kompositorischem Denken: das variative Prinzip (d. i. die Themenwandlung und Modifizierung, wie er sie beispielhaft u. a. an den *Davidsbündlertänzen* op. 6 realisiert hat) und den Umgang mit dem Kontrapunkt. Das in großen Dreiklangsschritten ausgelegte Variationsthema wird nicht in der Totale variiert, sondern es gibt lediglich Anregung zu selbständigen Charakterstücken, in die das thematische Material assoziativ eingearbeitet wird.

In Nr. 1 wird ein Fugato vorgeführt, das sich zunächst streng gibt, das aber keineswegs in der konsequenten Bearbeitung seine Erfüllung sucht. In Takt 5 setzt sich das quaderhafte Variationsthema in der Oberstimme über das Geschehen. Im zweiten Teil aber weicht das „Fugenthema“ bereits im 2. Takt atemberaubend kühn in fremde tonale Bereiche aus, bindet sich aber in T. 13 wieder an Variations- und Fugatothema (in ihrer Kombination). Also erfüllt der Kontrapunkt eine doppelte Funktion: Er vermittelt eine Assoziation der Weitung der Perspektive in die Historie und zum anderen generiert eben gerade die Brechung des Fugen-Denkens eine Dominanz emotionaler Kraft und Aussage im Sinne einer neuen poetischen Musik des 19. Jahrhunderts.

In der 4. Etüde entwirft Schumann einen Kanon aus Akkordblöcken. Die 6. Etüde nutzt den freien synkopischen Vorgriff im unteren System, sozusagen den Fugato-Impetus, als Gestaltidee.

In Nr. 8 entsteht die grandiose Kulisse einer Fuge mit weit ausgreifendem Thema, das in diesen weiten Schritten an das Variationsthema rührt. Jedoch die Fugenwirrnis, der riesige Ambitus der Klangpalette, erlaubt keine Real-Erscheinung des Variationsthemas, sie würde verkleinernd wirken. Wiederum herrscht eine an die Größe Bachs erinnernde und zugleich auf eine neue poetische Ausdruckswelt der Romantikweisende Gestaltung.

Am weitesten in die Zukunft führt aber das unerhörte gis-Moll-Stück Nr. 11. Über einem mysteriös verschwimmenden Klanggrund (Klang-Tremoli)

erscheinen eine Variante des Themas und ihre Imitation. Beide Stimmen besitzen einen starken melodischen Sog und zugleich metrische Unabhängigkeit (Achtel-Quintolen über Zweiunddreißigstel) und Freiheit, so dass eine vordem nie gehörte Wirkung entsteht, die ohne die vertiefende Kraft des polyphonen Prinzips nicht erreicht werden könnte. Ausgespart sei die offen liegende Kanonik im „Finale“, z. B. T. 51 ff., die trotz ihrer Dichte fast spannungslösenden Charakter ausstrahlt – nach den langen homophonen Ballungen des ersten Abschnittes.

Die *Kreisleriana* op. 16, Frédéric Chopin gewidmet, aber von einem Gedanken Claras beherrscht, sind eine Fundgrube für unsere Suche. Mühelos erfindet Schumann charaktervolle Mittelstimmen und melodische Varianten. Quasi unbewusst entstehen diese neuartigen Kombinationen, die durch Vorhalte und Durchgänge gravierende Auswirkungen auf die harmonische Klangwelt haben. Sie wären ohne die vorausgehende strenge Gedankenarbeit am Gegenstand kontrapunktischer Übungen nicht denkbar. Dass in Nr. 1 die giguenartige Triolierung an Bach erinnert und damit an konzertant-kontrapunktische Erwartungen rührt, jedoch durch die Akzentuierung von Vorhaltstönen zugleich eine neuartige harmonische Perspektive eröffnet, sei nur angedeutet. Dass Nr. 2 die (oktavierten) Außenstimmen weit auseinander drängt, wieder zusammenführt und dabei überall melodische Eigenwertigkeit entwickelt – wie sie nur einem geübten kontrapunktischen Denker gelingen können – sei wenigstens vermerkt. Dass aber das „1. Intermezzo“ des Stückes dem Hörer den Eindruck einer streng ausgearbeiteten Fuge vermittelt (was höchstens für den ersten Achttakter gelten kann), ist unbestritten. Nicht so sehr deutlich ergibt sich aus dem Notenbild – vielmehr aber aus dem realen Klang – dass die sich vordrängenden Synkopen eine Weiterführung der Sforzati sind, mit denen im ersten Teil des Stückes die linearen Bewegungen abgefangen werden. Deren latente Energie, die unter den *sf*-bezeichneten halben Noten lauert, wird nunmehr zum Impuls für die Fugierungen. Ein interner Zusammenhang stellt sich also zwischen A- und B-Teil her, so dass auch hier der Kontrapunkt zum form- und inhaltsgestaltenden Mittel wird.

Das „Intermezzo II“ imitiert zunächst in den Außenstimmen die häufig auftretenden abwärts gerichteten Schlussgruppen des A-Teils, gewissermaßen eine kontrapunktische Auswertung. Das Moment der Umkehrung wird zum treibenden Moment im 2. Abschnitt des „Intermezzos II“, nämlich ab T. 100 in der Unterstimme. Es handelt sich dabei wiederum um eine kontrapunktische Modifikation – gespeist von Schumanns gedanklicher Unabhängigkeit. Der als „Langsamer“ bezeichnete Teil (ab T. 119) versteht sich einerseits als Anhang an das „Intermezzo II“, andererseits aber als Überleitung zur Reprise des A-

Teils. Er ist nichts anderes als die „Umkehrung“ des Geschehens, nämlich der in die Enge gepresste Vorgang, der notwendigerweise auch Chromatisierungen aufnimmt. Dass der Handtausch (in T. 122 greift die linke Hand über) als Moment polyphoner Verdichtung und Färbung des Satzes verwendet wird, bezeichnet die Tatsache, dass Kontrapunkt auch eine Sache der Ausdrucksgestik sein kann. In dieser Form gehört Kontrapunkt in die Romantik, nicht in die alte Welt.

Gestische Relevanz besitzt auch der herrliche imitatorische Satz des Mittelteils von Nr. 3. Frei agierende melodische Parzellen bieten die tief ernstesten Stücke Nr. 4 und 6: Ausblühungen polyphonen Geistes. In Nr. 7, einem fast die Verstandesgrenzen übertretenden, kreislerianisch-florestanischen Stück, wird im Mittelteil geistige Zucht, Rückbindung an die Realität gesucht – so wie Schumann selbst zu Zeiten sich mit Hilfe kontrapunktischer Übungen zur inneren Balance gezwungen hat. Jedoch genau besehen handelt es sich um die äußere Hülle einer Fuge; die regelmäßigen Einsätze werden markiert, aber es gibt keinen Contrapunctus, nur freie Gegenstimmen. Eine Illusion des Kontrapunkts bedeutet diese Anwendung, eine Umwidmung der tradierten rezeptiven Aura der Fuge.

Die Franz Liszt gewidmete *Fantasie C-Dur* op. 17 ist wiederum ein anders gearteter Versuch der Konstituierung einer Großform. Eine große Leidenschaft, die an die Gefährdungsgrenzen der psychischen Existenz rührt, befeuert dieses Stück. Die Assoziation an jenen Beethoven, der sein eigenes Leiden mannhaft beherrscht, aber auch sein hoher moralischer Anspruch, geben den Hintergrund ab für diese unvergleichliche expressive künstlerische Äußerung Schumanns. Der Kontrapunkt ist hier generalisiert, als integrierte Satztechnik – besonders des ersten Satzes – zu begreifen. Aussagespezifische Funktion erhält er aber in folgender Passage: In T. 33 tritt ein gezacktes, widerhaariges Motiv auf, das gegen einen stabilen Bass und eine barock anmutende Sechzehntelmotivik gesetzt wird. Die Impression eines fugierten Stückes entsteht, sie wird rezeptiv effizient als Kontrast zum Hauptthema. Diese Konstellation wird sequenzweise fortgeführt. Innerhalb der Durchführung erscheint es mit dem Untertitel „Im Legendenton“. Es ist befreit von beengenden Synkopierungen und bereit zu ausschweifender melodischer Entfaltung. In T. 140 aber wird es erneut dem kontrapunktierenden Bass gegenübergesetzt und entfacht eine faszinierende dramatische Spannung: Die Vision (der Konflikt mit Wieck sei Legende geworden) ist trügerisch, entpuppt sich als Illusion. Der Anklang an Historie (Legende) vernichtet zugleich die Zukunftshoffnungen.

Die *Fantasiestücke* op. 12 gliedern sich in zweimal 4 Stücke. „Des Abends“ (Nr. 1) und „In der Nacht“ (Nr. 5) markieren die reale und ruhevolle Seite bzw.

andererseits die nächtlich-verzerrte des gleichen Erlebens. So steht das Stück „Warum“ (Nr. 3) den „Traumes Wirren“ (Nr. 7) gegenüber. Warum? Über einem motivisch gleichbleibenden, leicht rhythmisierten Begleitbass reckt sich anfangs eine Frage auf. Sie wird ständig auch in ihrer Gegenstimme aufgeworfen, imitiert und variiert zugleich. Jeder Denkansatz wird von dieser bohrenden Frage beherrscht. Beinahe ist das gesamte Geschehen polyphon durchwebt und beherrscht. Wie in einem Kristallspiegel sichtbar, verbinden sich hier das variative Prinzip und das kontrapunktische. Deren substantielle Nähe zueinander wird offenbar. Das Stück verdeutlicht Schumanns Wort von der unbewussten Erfindung:

[E]s ist mir selbst eigenthümlich und wunderbar, daß fast jedes Motiv, welches sich in meinem Inneren herabbildet, die Eigenschaft für mannigfache contrapunctische Combinationen mit sich bringt, ohne daß ich auch nur im Entferntesten daran denke, Themen zu formiren, welche die Anwendung des strengen Stiles in dieser oder jener Weise zulassen. Es gibt sich unwillkürlich von selbst, ohne Reflexion, und hat etwas Naturwüchsiges.¹¹

Wie leicht fließt also die Erfindung, wenn es sich sozusagen „nur“ um Imitation handelt. Es muss Schumann viel daran gelegen haben, diesen Gedanken – die Naturwüchsigkeit – auch mit der Kreativität selbst, also auch mit dem unbewusst erfindenden Kinde, in Beziehung zu bringen.

Beispiele aus den *Kinderszenen* op.15 stehen dafür. Schumann stattet vor allem zwei Stücke dieses Zyklus mit imitatorischen Verfahren aus: Die „Träumerei“ (Nr. 7) und „Kind im Einschlummern“ (Nr. 12). Beide Stücke sind allein schon dem poetischen Leitbild nach mit dem Unterbewussten verbunden, aber ebenso mit dem Prozess der Erfindung selbst. Die „Träumerei“ – oft Gegenstand analytischer Betrachtungen – bietet weder Fugati, noch Konstruktives im engeren Sinne an. Es ist der zwanglose Melodiefluss, der alle vier Stimmen bewegt, völlig unregelmäßig und die Gesetze der Periodik übergehend, inspiriert aus der jeweils vorangegangenen melodischen Bildung oder auch aus Brückenfiguren etwa im Bass. Das gesamte Stück ist monothematisch gebunden. Ähnlich „Warum“ in op. 12, ist die „Träumerei“ jedoch von schwebender Leichtigkeit getragen, quasi ein freies Gedankenfeld, unfixiert und unerwartet, dennoch aus einem Guss. In gleichem Grade sinnfällig ist das „Kind im Einschlummern“ konzipiert. Am Anfang erlebt man die Beziehung zwischen Diskant und Bass wie ein Changieren, wie ein Pendeln, ein

¹¹ Zu groß, zu unerreichbar, S. 246.

halbtaktiges Reflektieren. Realität und das Bild von ihr wechseln in wiegend-rhythmisch empfundenen Abständen. Großräumiger ist das umfangende Bild der Realität im Abschnitt ab Takt 9, wobei Unisono und Imitation sich kreuzen, sozusagen nicht bewusst voneinander abgesetzt werden. In T. 17 fällt das Thema – nun erweitert, aber in sich beharrend – in den Bassgrund, in die Tiefe des Unterbewusstseins ab. Klärend, sich gliedernd – nun nach dem Verarbeiten des Themas oder des schweren Gedankens – rafft sich der Schlussabschnitt – und gibt das Einschlummern frei. „Der Dichter spricht“ (Nr. 13) ist im Grunde die Komposition dieses unbewussten Kreativevorganges selbst. Feinsinnig ist besonders der Mittelteil, der aus der Tiefe des Unterbewusstseins spricht und – zwanglos improvisatorisch und eine bewusste Konstruktion vermeidend – eine Imitation entstehen lässt. Es ist der immer gleiche Gedanke, der sich stets wieder anders selbst schafft und dabei sich mit dem vorausgehenden überlagert – und sich auch wieder befreit.

Man wird mir beipflichten: Es kann sich in meinem Vortrag nur um Demonstrationsbeispiele, exemplarische Fälle, handeln. Die Fülle der kreativen Lösungen ist unübersehbar, kaum systematisierbar. Vor allem gibt es in jenem Bereich, der für Schumann bis in die psychisch bewegte Zeit vor der Eheschließung ein Tabu war – dem Vokalschaffen –, besonders überzeugende Beispiele poetisch angewandter Kontrapunktik. Es ist gerade der kritische Punkt der Überwindung der Wortlosigkeit der Musik, anders gesagt jener Moment der Geburt der künstlerischen Symbiose von Wort und Ton, der den Grund für Schumanns historische Leistung auf dem Gebiet des Liedschaffens legt. Übergehen wir die Frage, welche Liedwerke (abgesehen vom Frühschaffen) den Durchbruch markiert haben, sondern wenden wir uns sofort den angewandten polyphonen Techniken – als Gestaltmomenten – zu.

Der *Liederkreis nach Heinrich Heine* op. 24, das erste abgeschlossene Produkt des Jahres 1840, ist frei davon. Wir wissen, dass Schumann am Anfang des Jahres wie in einem Schaffensrausch das Hochzeitsgeschenk, die *Myrthen* op. 25, in Angriff nahm und 26 Lieder auf unterschiedliche Dichter in einen Zyklus band (die *Myrthen* als Zyklus – das wäre ein eigenes Thema). Man darf sich fragen, ob nicht bei der Komposition des Mosen-Gedichtes „Der Nußbaum“ die Idee geboren wurde, dass Gesangslinie und Klavierstimme Träger musikalischer Korrespondenz sein können. Die Uridee der zweiten Spur, die – in unendlicher Vielfalt – auf die Text-Melodie-Aussage reagiert? Das eröffnende und die Zeilen gliedernde Quintmotiv ist aber auch als liedhafte (instrumentale) Fortführung der Gesangsmelodie zu hören. Darüber hinaus beansprucht es aber besondere Aufmerksamkeit, weil es die Periodik des Vokalparts aufhebt – mindestens in Zweifel setzt. Die Quinte erhält zudem Sym-

bolwert, wenngleich sie einem Partikel der Liedmelodie entspricht. Sie mag Fortsetzung sein, auch Resümee oder Andeutung einer Stimmungswandlung.

Weitere Erkenntnisse am Einzelbeispiel vorwegnehmend fasse ich zusammen, dass sich die Entdeckung einer Fülle gestalterischer Möglichkeiten anbahnt, die sich kontrapunktisch realisieren lassen: Motiv und Folgemotiv / Motivüberlagerung / Motivverdichtung und Motivgegensatz. Ich sollte erwähnen: Im 2. der *Lieder aus dem Schenkenbuch* (Goethe) – „Setze mir nicht, du Grobian, mir den Krug vor die Nase“, stehen die Punktierungen der Liedmelodie den harten Synkopierungen der Klavierstimme gegenüber. Ein Eindruck entsteht, den man aus kontrapunktischer Doppelthematik kennt, wiewohl auch aus klassischer Durchführungstechnik. Beeindruckend ist die funktionale Vielfalt der Chromatik der Begleitstimme in *Aus den hebräischen Gesängen*. „Mein Herz ist schwer“ – wird umfassen von einer chromatischen Figur, die sich in einer Folge festgehaltener Töne zu expressiv-dissonanter Harmonik wandeln kann. Teils als begleitendes Motiv, teils aber als kontrapunktische Potenzierung der Aussage des Liedtextes verständlich, offenbart diese Figur sich im Nachspiel als Kern der Aussage. Und verleiht ganz nebenbei diesem Nachspiel seine typisch Schumannsche Fazitbedeutung. Eine weitere Spur der Entwicklung vollzieht sich in den selbständiger werdenden Bassstimmen, wie z. B. in „Du bist wie eine Blume“ (Nr. 24), das auch als das erste Produkt des Liederfrühlings angesehen wird.

Exemplarisch für Schumanns kreatives Liedschaffen mag die „Mondnacht“ aus dem *Liederkreis nach Joseph Freiherrn von Eichendorff* op. 39 stehen. Das berühmte eröffnende Motiv – das quasi vom Himmel auf die Erde herabsinkt – ist bereits ein Doppelmotiv: Der Spieler wird das abwärts gleitende Gebilde in der linken Hand als selbständig empfinden. Die Aufgabe dieses Zweitakters ist es, sich als Symbol für „Es ist, als hätt der Himmel die Erde still geküßt“ zu Beginn und zwischen den Strophen zu etablieren. Doch Schumann findet die einzigartige Lösung, dass vor der dritten Strophe („Und meine Seele spannte weit ihre Flügel aus“) dieser Vorgang ausbleibt, wodurch dem Hörer ein besonderes Erwartungserlebnis – vielleicht unterbewusst – zuteil wird. Und er wird das Eintreten des Doppelmotivs mitten in der Strophe, gerade bei den Worten „und meine Seele spannte“, nicht allein als verspätete Erfüllung einer Erwartung empfinden, sondern verstehen, dass das Individuum, das Ich dieses Textes, sich als Empfänger dieser poesievollen Aussage fühlen darf. Hier ist die formsprengende und wiederum formbildende Wirkung des kontrapunktischen Denkens (das scheinbar Unvereinbare wird genial zusammengefügt) am Werke. Auch das ist poetischer Kontrapunkt. (Die Feinheit, dass der Konjunktiv „als flöge sie nach Haus“, kompositorisch durch Setzung

eines D⁷ ausgedeutet wird, sei wenigstens erwähnt: poetische Harmonik bei Schumann).

Ein Blättern in Schumanns Zyklen öffnet den Blick für den Reichtum an gestalterischen Ideen, von denen das Tangieren kontrapunktischer Hörperspektiven nur eine ist. Ich greife aus der *Dichterliebe* op. 48 die Nr. 10 heraus: „Hör ich das Liedchen klingen, das einst die Liebste sang“. Die Dramaturgie der Liedkomposition kulminiert im Nachspiel.

Das Vorspiel zitiert das Lied vorweg, aber im distanzierenden Sinne des „Hör ich“, d. h. es wird synkopisch versetzt geboten, sozusagen abgehoben, abstrahiert. In der ersten Gesangszeile erscheint im Klavierpart nur sein Reflex. Das Lied der Liebsten (mit der Mollterz beginnend) setzt sich – in dieser synkopierten Form – über den Sänger bei „will mir die Brust zersprengen“. Es beginnt sich traumatisch zu vergrößern in der Schlussaussage „mein übergroßes Weh“: ein Fugato in der Folge Diskant, Alt, Tenor hebt an, das im *sf*-Akkord zerschellt und zum g-Moll-Klang der Grundtonart herabsinkt. Erwähnt werden soll die geniale Idee, bei Nr. 5 „Ich will meine Seele tauchen in den Kelch der Lilie hinein“: Die Klavieroberstimme liegt über dem Sänger, der sich in die Mitte des Satzes (in den Kelch der Lilie) hinein zurückzieht und somit sensibel zurücknimmt. Ein Hinweis auf Nr. 4, „Wenn ich in deine Augen seh“, darf nicht fehlen: Diesen Blick vollzieht das Klavier bereits im 2. Takt nach: eine klanglich verbreiterte Imitation überbrückt die Zeilengrenzen. Vor „Doch wenn ich küsse deinen Mund“ geht das Klavier aktiv voraus.

Aus dem selten gesungenen und doch so starken Zyklus der *Liederreihe nach Justinus Kerner* op. 35 erwähne ich Nr. 2: „Stirb Lieb und Freud“. Orgelklang durchströmt das gesamte Lied, mit Ausnahme des Gebets am Schluss. Offenbar bewusst stereotyp ist der dreistimmige Satz, der durch massive Bass-oktavierung Fülle suggeriert. Gewissermaßen abhängig davon, jedoch im Sog dieses Klangstromes befindet sich die Stimme des Erzählers, des passiven Beobachters, des „Herzallerliebsten mein“, unfähig sich gegenüber dieser anonym wirkenden Macht mit eigener Stimme zu behaupten. Er singt durchaus sensibel, aber gegen das eigene Ich. Die Nonne, „das Mägdlein gar fromm“, erhebt ihre Stimme in der Bitte „Zur Nonne weiht mich arme Maid, Stirb Lieb und Freud.“ Der sich zwanghaft wiederholende Kontrapunkt bleibt aus. In extrem hoher Stimmlage (unbewusst eine Orgelklangfolge berührend) klingt sie verfremdet, wie im Verzicht auf die eigene Identität. Im Nachsatz, in dem der alleingelassene Geliebte verzweifelt resümiert: „Sie weiß es nicht, mein Herz zerbricht“, erklingt die Orgel, aber ohne den Kontrapunkt, der in diesem Lied die Zwanghaftigkeit als den Kontrast zwischen Größe und Leere darstellt. Ganz schlicht und unauffällig dagegen ist der Kanon im „Duett“

(Nr. 7) des *Liebesfrühlings* op. 37: „Schön ist das Fest des Lenzes“. Übrigens: Die Männerstimme gibt hier den Ton an.

Ein Kanon gänzlich anderer Art begegnet im *Spanischen Liederspiel* op. 74. Dieses gesellig gemeinte zyklische Werk, für den Verein für Chorgesang in Dresden 1849 komponiert, beinhaltet Duette, Quartette und Sololieder. Es ist eines der wenig bekannten, aber doch ungemein faszinierenden Gesangswerke, die vor allem wegen ihrer neuartigen Formen interessant sind. In Nr. 4, „In der Nacht“ für Sopran und Tenor, in solistischer Besetzung am besten aufzuführen, heißt es: „Alle gingen, Herz, zur Ruh. Alle schlafen, nur nicht du. Denn der hoffnungslose Kummer scheucht von deinem Bett den Kummer. Und dein Sinnen schweift in stummer Sorge seiner Liebe zu.“ Es erklingen 46 Takte einer ruhevollen, erfindungsstarken Musik, von einem Sopran vorgetragen und von einem schlichten Klangband umschrieben. Fast unbemerkt tritt der Tenor ins Klanggeschehen, mit eben demselben Text und der gleichen Melodie, in einem Kanon im Abstand von 46 Takten. Der Sopran setzt mit dem gleichen Text fort, aber direkt auf den Tenor reagierend, plötzlich im imitatorischen Duett befindlich – jedoch ohne die Wahrnehmung ihrer Identität, ohne direkten emotionalen Bezug. Die Aussage ist: Beide sind ein Paar, ohne dass sie sich dessen gewiss werden. Der Kanon verrät es dem Hörer.

Poetischer Kontrapunkt als Träger der Aussage. So hätte ich meinen Vortrag auch nennen können.

Bleibt ein Nachtrag. Schumanns *Humoreske* op. 20, in Wien geschrieben, als Schumann – erfolglos, wie man weiß – die private Existenz des künftigen Ehepaares dort vorbereiten wollte, geht von einem Motiv aus, das Schumann im Brautbuch notiert. Darin verbirgt sich die eigentliche Widmung des Stückes. Es gibt einen zweiten Beleg für den inneren Bezug zu Clara (die gedruckte Widmung ist Julie von Webenau zugeschrieben), jene Passage (T. 251), die in einem dritten, in die Mitte gesetzten System eine „Innere Stimme“ notiert. In meiner Ausgabe bei Peters von 1977¹² habe ich eine Erläuterung beigefügt. Sie betrifft die in Noten ausgedrückte Identität mit Clara Wiecks *Andante und Allegro* op. 5. Aber wie kann ein Mensch diese punktuell zuzuordnende Zusammengehörigkeit zweier Stücke heraushören, wenn er nicht einer extremen Sensibilität des kontrapunktischen Hörens fähig ist. Es ist das Heraus- und Hineinnehmen von musikalischen Bezügen, was sich beim kontrapunktischen Denken vollzieht. Und diesen darf man dann poetische Gedanken auftragen.

¹²Robert Schumann, *Humoreske* op. 20, Edition Peters Nr. 9514, S. 40.

Bodo Bischoff

Das Hässliche und Bizarre in den *Gesammelten Schriften* Robert Schumanns. Miszellen zu einer Theorie des ästhetischen Verdikts in seinen Rezensionen

Nicht von der Musikästhetik, sondern von der Literaturästhetik gehen um 1800 der folgenreiche Impuls und die dringliche Forderung nach Entwicklung einer „Theorie des Hässlichen“ aus, da, wie Friedrich Schlegel formuliert, „das Schöne und das Häßliche unzertrennliche Korrelate“ darstellen. Der in seiner bedeutenden und wirkmächtigen kulturkritischen Schrift *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795–1796) formulierte Appell¹ findet u. a. in Schlegels fundamentalen analytischen Überlegungen zu Shakespeares Dramen ihren Niederschlag, von denen er sagt, dass in ihnen wie in der Natur „Schönes und Häßliches durcheinander mit gleich üppigem Reichtum erzeugt“ werde, um „dem charakteristischen oder philosophischen Interesse“ zu dienen. Dieser von Schlegel hervorgehobene besondere Zweck – dieses „höher[e] Interesse“ – heiligt gleichsam die „eckigen und ungeschliffenen“ Kanten der Shakespeareschen Dramen, deren Ingredienzien uns „widerlich, bitter, empörend, ekelhaft, platt, [niedrig] und grässlich“² an „die völlige Zwecklosigkeit des Lebens, an die vollkommene Leerheit alles Daseins“ erinnernd zutiefst verwunden.³ Schlegel folgert für die beiden dialektisch aufeinander bezogenen Kategorien, um die seine Überlegungen kreisen, indem er sie gleichsam mit einer gemeinsamen Schnittmenge versieht, dass im „strengsten Sinne des Wortes [...] ein höchstes Häßliches offenbar so wenig möglich [sei] wie ein höchstes Schönes[,] [...] [und dass selbst] in der höchsten Stufe der Häßlichkeit noch etwas Schönes enthalten [sei].“⁴ Gleichsam da parte gesprochen sei an dieser Stelle antizipierend angemerkt, dass die von Schlegel am Paradigma Shakespeare entfaltete gegen-

¹Friedrich Schlegel, „Über das Studium der Griechischen Poesie“, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler u. a., Abt. 1, Bd. 1: *Studien des klassischen Altertums*, Paderborn u. a. 1979, S. 310 f.

²Vgl. zu diesen von Schlegel verwendeten Adjektiven weiter unten Tabelle 3: Pejorative ästhetische Attribute und Begriffe in Schumanns Rezensionen.

³Schlegel, „Über das Studium“, S. 250 f.

⁴Schlegel, „Über das Studium“, S. 313. Bemerkenswert ist, dass die Parallelisierung von Beethoven und Shakespeare mit den Schriften von E. T. A. Hoffmann und Amadeus Wendt zeitnah zu Schlegels Ausführungen einsetzt. Sie avanciert in der Folge zu einem Topos in der Beethoven-Rezeption. Vgl. Klaus Kropfinger, *Wagner und Beethoven. Untersuchung zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 29), Regensburg 1975, S. 24, Anm. 23.

seitige Durchdringung von Schönem und Hässlichem die Folie für Schumanns Rezension über die *Fantastische Sinfonie* von Hector Berlioz bildet. Auf das weiter unten angeführte Zitat aus seinen *Schriften*, in dem er – ausnahmsweise – aber eben stark relativierend verschiedene kompositorische Maßnahmen Berlioz' mit dem Verdikt des „Bizarren“ belegt, sei in diesem Kontext ausdrücklich hingewiesen.⁵

Nun wäre es völlig verfehlt, in den Ausführungen Schlegels einen ästhetisch nivellierenden Relativismus zu vermuten. Nein, das an der Antike orientierte Schönheitsideal bleibt durchaus Maß und Richtschnur für ihn. Es geht ihm vielmehr um eine wichtige Nuance, um ein vertracktes Detail einer dialektischen Sicht, auf die es bekanntlich im ästhetischen Diskurs ankommt. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts führt die streckenweise heftig geführte Kontroverse um die beiden – in den Worten Schlegels – miteinander korrelierenden Kategorien allmählich zu einem ästhetischen Paradigmenwechsel, dessen Entwicklung und Folgen noch ihrer systematischen musikästhetischen und rezeptionsgeschichtlichen Auslotung harren.

Dass das Erscheinungsdatum der im Untertitel als *Revision der Aesthetik der Tonkunst* apostrophierten Schrift Hanslicks *Vom musikalisch Schönen* (1854) und die *Ästhetik des Häßlichen* von Karl Rosenkranz (1853) nur um ein Jahr differiert, sei als bedenkenswertes Kuriosum angemerkt.⁶ Gleichwohl kann aus dieser Gleichzeitigkeit nicht geschlossen werden, dass musikästhetische Reflexionen und die Entwicklung ihrer Kategorien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts denen der kunst- und literaturästhetischen Begriffsbildung hinterherhinkten. Vielmehr gibt es ein breitgefächertes Arsenal von Begriffen, deren Bedeutungsgehalte sich mit dem Hässlichen oder etwas milder ausgedrückt, dem Regelwidrigen und Unschönen in Kompositionen durchkreuzen, bzw. eigene Facetten konturieren. Eine gründliche und umfassende Untersuchung dieses komplexen und weiträumigen semantischen Feldes, seiner Interpretation und Interdependenzen sowie seiner Ausstrahlung und Wirkung steht für die Musikästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch aus. Dieser Beitrag versucht eine vorläufige erste Annäherung an dieses Desiderat der Forschung für die Artikel und Kritiken Robert Schumanns, die er in seinen *Schriften* veröffentlichte.⁷

⁵Vgl. hierzu weiter unten den Abschnitt: Zum Gebrauch des Wortes „bizarrr“ durch Robert Schumann.

⁶Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854 und Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853.

⁷Diese Eingrenzung hat zunächst vor allem pragmatische Gründe. Unberücksichtigt mussten zunächst auch Lesartenunterschiede zwischen den ursprünglich in Zeitschriften,

Die erste Aufgabe eines solchen Vorhabens besteht darin, der mehr oder weniger dingfest zu machenden Bedeutung und – in etlichen Fällen vor allem auch – dem historisch bedingten Bedeutungswandel von Attributen wie z. B. barock, bizarr, frivol, grell, grotesk, hässlich, komisch, trivial und ähnlichen nachzugehen. Hinzu kommen oft sehr allgemein wertende Attribute aus der ästhetischen Rüstkammer, wie abgeschmackt, abstoßend, ekelhaft, gehaltlos, gemein, lächerlich, niedrig, platt, quälend, schlecht, unschön, widerlich etc., die gleichwohl mitunter zu substantiellen und definierten Aspekten des musikalischen Satzes oder auch der formalen Gestaltung einer Komposition direkt oder mittelbar in Beziehung gesetzt werden. Alle an dieser Stelle genannten Begriffe wurden Rezensionen Robert Schumanns entnommen. Sie sind auch dort von Fall zu Fall mit konkreten kompositorischen Gegebenheiten aufgeladen. Darauf wird noch genauer einzugehen sein.⁸

Exkurs: Anmerkungen zu den Begriffen Ekel und grell

Anhand von zwei Beispielen sollen in Umrissen einerseits Bedeutungskonstanten – wie im Falle des Wortes Ekel – betont und andererseits – wie im Falle des Adjektivs grell – ein sich allmählich entwickelnder Bedeutungswandel skizziert werden, mit dem nicht zuletzt ein beträchtlicher Zuwachs an metaphorischer Weite als auch an inhaltlicher Konkretion verbunden ist:

1. Heinrich Christoph Koch schreibt im dritten Band seiner Kompositionslehre über die sogenannten „Rosalien“ – also einen bestimmbar kompositionstechnischen Sachverhalt –, dass „der Geschmack unserer Zeit [ihre Verwendung] nicht billigt, weil [...] [sie] in den ältern Tonstücken sehr häufig gebraucht, und dadurch gewissermaßen zum Ekel worden sind.“⁹

Das Wort Ekel wird in vergleichbaren Zusammenhängen immer wieder – auch metaphorisch – in dem Sinne gebraucht, dass man gleichsam von einer

Journalen und Lexika publizierten Textfassungen und den für die Ausgabe der *Schriften* von 1854 redigierten Texten bleiben. Vgl. hierzu: Bodo Bischoff, „Text und Kontext. Kontextualität, Textgenese und -redaktion der ‚Gesammelten Schriften‘ Robert Schumanns exemplifiziert an zwei frühen Artikeln“, in: *Bericht über das Symposium ‚Eine neue poetische Zeit‘ – Tagung zum 175-jährigen Bestehen der ‚Neuen Zeitschrift für Musik‘* – vom 2. bis 3. April 2009 in Düsseldorf (unveröffentlicht), erscheint 2010/2011.

⁸Siehe hierzu in Tabelle 3: Pejorative ästhetische Attribute und Begriffe in Schumanns Rezensionen, die letzte Spalte „Im Notentext konkret oder mittelbar belegbar“.

⁹Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig 1793, Bd. 3, S. 100. Als gleichermaßen negativ besetzte Synonyme für „Rosalie“ werden um 1750 auch die Begriffe Schusterfleck oder auch Vetter Michel für sekundweise aufwärts transponierte (reale) Sequenzen verwendet.

Sache übersättigt und ihrer deswegen überdrüssig sei.¹⁰ In seinen *Schriften* verwendet Schumann das Wort Ekel ein einziges Mal, in einem aus dieser Bedeutung übertragenen Sinn in seinem Aphorismus über die Rezensenten.¹¹

2. Eine aufschlussreiche Differenzierung durchläuft der – wie Koch (1802) in seinem Lexikon schreibt – aus der „Malerey in die Musik übertragene[]“ Ausdruck grell.¹² Umschreibt Koch ihn ausschließlich als aufführungspraktischen Aspekt des musikalischen Vortrages, bei dem „die Modifikationen der Stärke des Tones zu abstechend, und die Accente zu heftig intonirt werden,“ so entfaltet Schilling (1835) in seinem bei weitem umfangreicheren Artikel die Aspekte „greller Töne“, „greller Modulationen“ und auch des „grelle Vortrags“ und bettet sie in eine ästhetische Wertung ein.¹³

Im vierten Band des *Musikalischen Conversations-Lexikons* von Hermann Mendel (1874) wird nun die Bedeutung substantiell auf verschiedene Mittel der Instrumentation ausgebaut und einer abgestuften Klassifizierung und Bewertung unterzogen.¹⁴ Das Wort grell erfährt also in den siebzig Jahren

¹⁰Sehr deutlich diskriminiert das Grimmsche Wörterbuch zwischen „sinnlichem“ und „geistigem“ Widerwillen. Vgl. Jacob Grimm, Art. „Ekel“, in: *Deutsches Wörterbuch*, hrsg. von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 3, Leipzig 1859, Sp. 394: „*Das substantivische ekel drückt aus 1) nausea, nautxa, sinnlichen widerwillen und abscheu, zumal, wie das griechische wort ausdrückt, im schiffe seefahrender, bis zum erbrechen: einen ekel vor etwas haben, [. . .] 2) geistigen widerwillen: und meine seele wird an euch ekel haben, et abominabitur vos anima mea. 3 Mos. 26, 30; darumb das ire seele an meinen satzungen ekel gehabt hat. 26, 43; du solt einen ekel und gewel daran haben, abominationi habebis. 5 Mos. 7, 26; darumb hatte er einen ekel wider Israel. 1 kön. 11, 25*“.

¹¹*GS I*, S. 41: „Recensenten. Schweizerbäcker, die für den bon goût arbeiten, ohne das Geringste selbst zu kosten, – die nichts mehr vom bon goût profitiren, weil sie sich zum Ekel daran abgearbeitet.“

¹²Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1802, Sp. 683.

¹³Gustav Schilling, Art. „Grell“, in: Ders., *Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835, Bd. 3, S. 303: „Alles Grelle in der Kunst ist ein Fehler, und selbst wenn es den äußeren Sinn nicht geradezu unangenehm berührt, so beleidigt es doch den guten Geschmack und verräth ein eitles Streben nach starken Effekten, durch das sich immer ein Mangel an ächt künstlerischer Bildung und künstlerischem Berufe kund giebt. Dr. Sch[illing].“

¹⁴„Demgegenüber tadelt man als grelle Instrumentation entweder die Ueberladung des Orchesters mit den ebengenannten [Trompete, Posaune und Piccoloflöte, d. Verf.] oder anderen Instrumenten von starkem und schneidenden Tone, oder die unschöne Setzart, welche die Härte derselben nicht genügend mildert; oder man will mit diesem Ausdruck die unpassende Verwendung scharf klingender Instrumente zum Vortrage sanfter Melodien bezeichnen. Fehler dieser Art entspringen theils aus einem Haschen nach Effekt, theils aus einer zu starken Richtung auf die rein sinnliche Seite der Musik, bei Neueren häufig auch aus einer gewissen Ueberreizung, die an den mässigeren und bescheidenen Klangfarben nicht mehr Genüge finden lässt. Aber hin und wieder ist auch das Grelle wohl am Platz, namentlich in Text- und Programm-Musiken; in der Oper z. B. haben die besten Meister

zwischen 1802 und 1874 ausgehend von zunächst aufführungspraktisch interpretatorischen Inhalten, über satztechnische Besonderheiten bis hin zu abgestuften instrumentatorischen Aspekten eine beträchtliche Erweiterung und auch Spezifizierung der mit ihm belegten Sachverhalte.

In Schumanns *Schriften* ist das Attribut zweimal nachzuweisen. Eingebettet in eine pleonastische Formulierung – wie Schumann sie in seinen vernichtenden Verdikten oft geradezu kaskadenartig hereinbrechen lässt – dient es zur Charakterisierung des Finales in der *Fantastischen Sinfonie* von Berlioz:¹⁵ „Die fünfte [Abteilung] wühlt und wüftet zu kraus; sie ist bis auf einzelne neue Stellen [die Schumann im Notentext belegt] unschön, grell und widerlich.“ Dass die Qualität des Grellen sich insbesondere mit Blick auf die in den Lexika von Schilling und Mendel gegebenen Definitionen an der Instrumentation des 5. Satzes festmachen lässt, bedarf an dieser Stelle keiner weiteren Erläuterung.

Die zweite Belegstelle findet sich in einer Besprechung deutscher Opern.¹⁶ In ihr bescheinigt Schumann der Oper *Adele de Foix* von Reißiger, dass „die Reinheit der Harmonie“ von „wenige[n] grelle[n] Accordenfolgen“ ausgenommen, die aber in „einigen leidenschaftlichen Momenten“ begründet sind, „sehr anzuerkennen ist.“ Der Hinweis auf den inhaltlichen Kontext, in dem die von Schumann als grell apostrophierten Akkordfolgen erscheinen, eröffnet einen methodischen Zugang, um sie in der Oper Reißigers ausfindig zu machen und ihren kompositorischen und dramatischen Gehalt zu enträtseln. Ähnliche Hinweise in Schumanns *Schriften*, deren kompositorische Äquivalente mittelbar zu Tage gefördert werden können, machen – von den bisher untersuchten – etwa ein Drittel der im Notentext belegbaren Verdikte aus.¹⁷ Sie sind bislang für die ästhetische Diskussion und Grundlegung von Schumanns musikkritischen Wertungen noch völlig unerschlossen.

Mit anderen Worten: Aus diesen und vielen anderen Fundstellen in Schumanns *Schriften* resultiert für Rekonstruktion und Interpretation seiner (kom-

mitunter Veranlassung genommen, Persönlichkeiten von bösem, rohen oder wilden Charakter, oder besonders heftige Affekte durch grelle Tonwirkungen zu illustrieren. In der Militärmusik ist grelle Instrumentation nicht nur unvermeidlich, sondern wird sogar gefordert; denn da diese Musik im Freien wirken, und weithin gehört werden soll, so macht sie sehr starke Tonmassen und die schärfsten Klangfarben nöthig.“ Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Berlin 1874, Bd. 4, S. 351.

¹⁵ *GS I*, S. 131.

¹⁶ *GS IV*, S. 171.

¹⁷ Vgl. hierzu in Tabelle 3: Pejorative ästhetische Attribute und Begriffe in Schumanns Rezensionen, die letzte Spalte „Im Notentext konkret oder mittelbar belegbar“.

positions-)ästhetischen Anschauungen eine in vielerlei Hinsicht günstige Quellenlage, die noch bei weitem nicht ausgeschöpft ist. Seine Arbeitsweise, Rezensionen – ebenso wie E. T. A. Hoffmann – stets unter Autopsie des Notentextes abzufassen, aus dem er oft musikalische Details, auf die sich seine positiven oder negativen Bewertungen beziehen, genau angibt und darüber hinaus in zahlreichen Fällen auch durch Notenbeispiele dokumentiert, ermöglicht nicht allein allgemeine Aussagen über die Verwendung von bestimmten pejorativen Attributen in seinen Kritiken, sondern vor allem den notwendigen methodischen Brückenschlag – und dies gilt es zu akzentuieren, will Musikästhetik nicht zu bloßem Selbstzweck verkommen –, zu den konkret mit den Attributen belegten kompositorischen Sachverhalten.

Die an dieser Stelle nur angedeuteten Vorarbeiten sollen in weiterführende Untersuchungen münden, deren Ziel es sein wird, die den ästhetischen Wertungen zu Grunde liegenden musikalischen Äquivalente zu ermitteln und in einem zweiten methodischen Schritt aus den dann vorliegenden Ergebnissen durch Vernetzung gleichsam ein Glossar zu erstellen, in dem wertende und abwertende Begriffe und Attribute in Schumanns Rezensionen und Kritiken den ihnen zu Grunde liegenden kompositorischen Parametern zugeordnet sind.

Das Bizarre und Barocke in Musik- und Konversationslexika des 18. und 19. Jahrhunderts

Zum geläufigen Arsenal der gewichtigen ästhetischen Verdikte zählen sowohl das Barocke als auch das Bizarre. Der Begriff des Bizarren hat in der Musikkritik des 19. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Karriere gemacht, denn kaum ein Rezensent kommt in den frühen Besprechungen Beethovenscher Werke ohne ihn aus.¹⁸ Schumann kannte u. a. aus der Lektüre der *AMZ* diese philiströsen Urteile und hat sich in seinem Tagebuch vehement über die ewig gestrigen Beckmesser entrüstet.¹⁹ Es sei die Hypothese gewagt, dass möglicherweise in dieser frühen Erfahrung ein Grund dafür zu sehen ist, dass Schumann – sich gleichsam sprachsensibel verweigernd – vermieden hat, das Attribut bizarr in seinen Rezensionen zu benutzen. Von den wenigen Gegenbeispielen wird noch die Rede sein. Als erste Annäherung an eine Begriffsbestimmung des Barocken und Bizarren wurden die Definitionen in Artikeln von insgesamt sechzehn namhaften und repräsentativen Musik- und Konversationslexika aus der Zeit

¹⁸Vgl. u. a. *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber (¹1987) 1996.

¹⁹*Tb 1*, S. 391 f. Vgl. Bodo Bischoff, *Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns*, Köln 1994, S. 132 f.

von 1703 bis 1911, also aus rund zweihundert Jahren, untersucht.²⁰ An dieser Stelle soll nur auf einzelne Artikel exemplarisch eingegangen werden.

Die beiden Begriffe wurden u. a. für die Untersuchung ausgewählt, weil sie (1.) von einer bestimmten Zeit an in wechselseitiger Beziehung zueinander stehen, (2.) eine partielle Kongruenz ihrer Bedeutungen aufweisen und sie, jeweils für sich betrachtet, (3.) einen Prozess weitreichender Veränderungen ihrer Bedeutungen und damit auch ihrer ästhetischen Wertigkeiten durchlaufen. Aspekte des Barocken kommen nachfolgend nur zur Sprache, soweit sie den grundlegenden Beitrag von Claude V. Palisca ergänzen oder sie für Kontext und Argumentation dieses Beitrages unentbehrlich sind.²¹ Eine der Untersuchung Paliscas vergleichbare Begriffsgeschichte des Bizarren für den musikjournalistischen und musikästhetischen Kontext ist bislang ein Desiderat der musik- und rezeptionsgeschichtlichen Forschung.

Sebastian Brossard (1703, 1705)

Bereits im ersten französischsprachigen Musiklexikon aus dem Jahre 1703 ist ein Eintrag für das Schlagwort „BIZARRO, ou CON-BIZZARRIA“ zu finden.²²

BIZARRO, oder CON-BIZZARRIA, heißt AUF EINE BIZARRE ART UND WEISE, oder manchmal *schnell*, manchmal *langsam*, manchmal *forte*, manchmal *leise* usw. je nach der Fantasie des Komponisten, oder eher je nach dem unterschiedlichen *Ausdruck*, den die Worte oder der Text erfordern.

In der Erklärung Brossards verschmelzen durch die Formulierung „BIZARRO, ou CON-BIZZARRIA, veut dire BIGEARREMENT“ zwei Begriffe mit einer etymologisch zwar verwandten aber nicht ganz deckungsgleichen Ableitung miteinander, der etwas genauer nachzugehen durchaus aufschlussreich ist. Denn das (alt-)französische Wort „bigearre“ ist zwar aus dem italienischen

²⁰Vgl. hierzu Tabelle 1: Schlagworte barock, bizarr und grell in Musik- und Konversationslexika. Die Lexika sind in der Tabelle chronologisch geordnet. In der Spalte „Schlagworte“ wurde ein X verzeichnet, sofern es unter dem entsprechenden Schlagwort in dem jeweiligen Lexikon einen Artikel gibt. Durch Pfeile wurden Querverweise zwischen den Artikeln „Barock“ und „Bizarr“ angedeutet. Siehe Legende unter der Tabelle.

²¹Claude V. Palisca, Art. „Barock“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart u. a. (Steiner), 14. Lieferung, 1986/87.

²²Sebastian de Brossard, *Dictionnaire de Musique* [...], Paris 1703, S. 15 und auch 1705, S. 15. Die Auszeichnungen entsprechen denen des Originaltextes. Im Zusammenhang mit der Übersetzung danke ich Frau Dr. Heidi Zimmermann und Frau Sophie Angot für wertvolle und weiterführende Hinweise.

„bizzaro“ entlehnt, wird aber wohl wegen seiner phonetischen Nähe in seinem Inhalt durch das Wort „bigarré“ beeinflusst, das als Kompositum aus „bi“ (= zwei) und „garre“ (= Farbe) zunächst durchaus etwas anderes meint als „bizarre“ mit seiner Grundbedeutung „seltsam, sonderbar“, nämlich „bunt“, „buntscheckig“ oder tautologisch „in verschiedenen Farben gefärbt“. Durch die Mischung dieser beiden Ableitungen entsteht nun in Brossards Artikel eine bezeichnend oszillierende inhaltliche Ambivalenz. Während die Formulierung „manchmal schnell, manchmal langsam, manchmal forte, manchmal leise“ eher auf das dem Wort „bigarré“ inhärente (farblich) Kontrastierende verweist, akzentuiert die Formulierung „je nach der Fantasie des Komponisten“ eher das (charakterlich) Kapriziöse von „bizzaro“ oder „con bizzaria“. Die beiden sich in Brossards Definition durchdringenden etymologischen Stränge sind deswegen offenbar auch die Ursache für die relativierende Epanorthose des letzten Satzes.

Johann Gottfried Walther (1732)

Das erste deutschsprachige Musiklexikon von Johann Gottfried Walther widmet sich sogar in zwei Artikeln sowohl der attributiven als auch nominalen Form des Wortes. Einen Eintrag zum Schlagwort Barock gibt es in Walthers Lexikon noch nicht. Zunächst überrascht der Befund, dass das Bizarre siebzig Jahre früher als das Barocke Einzug in deutsche Musiklexika hält. Die Ursache hierfür liegt darin, dass der Ausdruck „barock“ ursprünglich auf außermusikalische Phänomene angewandt wurde und erst nach einer bereits über hundertjährigen Geschichte im 18. Jahrhundert als „präzises Negativbild“ mit Musik in Verbindung gebracht wurde.²³

Der Eintrag „Bizarrement oder bigearrement“ bei Walther (1802) gibt zunächst die Wortbedeutungen fantastisch, närrisch, eigensinnig, um anschließend seine Anwendung auf konkrete musikalische Sachverhalte zu benennen, die unverkennbar auf den Artikel in Brossards Lexikon zurückgehen:²⁴

Wenn „nemlich eine modulation“ [das ist der alte Begriff für Melodie oder Phrase]

1. „bald geschwind, bald langsam“ [Tempo]

2. „bald starck, bald leise“ [Dynamik] verläuft. Die Ursachen für diese schwankenden und kontrastierenden kompositorischen Maßnahmen liegen entweder in der Fantasie des Komponisten oder in den Erfordernissen der „verschiedene[n] expressiones der [zu vertonenden] Textworte“ begründet.

²³Vgl. Palisca, Art. „Barock“, 1. Spalte.

²⁴Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1732, S. 96.

Doch enthalten Walthers Ausführungen auch wesentliche Ergänzungen Brossards Artikel gegenüber. So schreibt er, dass „dieses Wort“ aber auch „in gutem Verstande [mit positiver Bedeutung] gebraucht“ werde, wenn die Komponisten – genannt wird namentlich Giuseppe Valentini – ihre „Kling-Stücke Bizarrie“ betiteln. Mit anderen Worten: Ähnlich wie bei Fantasiekompositionen lizenziert die gewählte Überschrift gewisse gestalterische Freiheiten oder nobilitiert sie sogar. Die pejorative Valenz des Begriffes kann, so beschließt Walther den Artikel, sowohl auf die Satzart als auch auf die Vortragsweise des Sings oder Spielens bezogen sein.

Die Nomen, „Bizarria (ital.) Bazarrerie (gall.)“ mit ihren Wortbedeutungen „Fantasterey, Narrheit, Eigensinn“ werden von Walther in einem eigenen Artikel als eine „sonderliche und dabey angenehme Veränderung“ bestimmt. Er belegt diese Definition mit einem Zitat aus dem *Dictionnaire françois* aus dem Jahre 1680 von Pierre Richelet [recte; nicht Richalet]: „[E]ine Satyra gleicht einer Wiese, welche nur schöne aussiehet, wenn sie bundfarbig ist.“ Schließlich schlussfolgert er die Erklärungen aus den von ihm herangezogenen französischen und italienischen Quellen auf die Musik übertragend: „Mag also Bizarria wol so viel, als Fantasia seyn, wenn nemlich ein Musicus nicht bey einer einmahl angebrachten Melodie verbleibet, und dieselbe ausführet, sondern immer eine andere anbringet.“

Bemerkenswert und festzuhalten bleibt, dass sich in dieser frühen deutschsprachigen Quelle positive wie negative Aspekte gleichmaßen ausmachen lassen, die ästhetischen Valenzen des Begriffes also kontextabhängig diametral sein können.

Heinrich Christoph Koch (1802)

Kochs *Musikalisches Lexikon* von 1802 weist nun auch ein Stichwort „barock“ auf. In dem Artikel kristallisieren sich nun bereits die in der Folgezeit über weite Strecken stabilen Interpretationsaspekte für drei musikalische Parameter heraus:²⁵

1. „Melodie [schreitet] oft in schwer zu intonirenden Intervallen [fort],“
2. „die Harmonie [ist] verworren“ und
3. „der Satz mit Dissonanzen und ungewöhnlichen Ausweichungen überladen.“

Bezeichnend ist, dass diese drei Aspekte des Barocken in Kochs vergleichsweise kurzem Artikel „Bizarria“ – zwar noch nicht expressis verbis aber doch subkutan – die Definition für den gattungsartigen Begriff „Bizarria“ berühren,

²⁵Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1802, Sp.214.

den er als „eine Art Fantasie beschreibt, in welcher der Spieler sich vorzüglich einer eigenen Laune überlässt“. ²⁶

Carl Herloßsohn (1834–1838)

Unter den Lexika der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darf natürlich das Herloßsohnsche *Damen-Conversations-Lexikon* nicht fehlen, an dessen ersten beiden Bänden Schumann selbst mitgearbeitet hat. ²⁷ Zwar nehmen die Einträge für Barock und Bizarrr nicht speziell auf musikalische Zusammenhänge Bezug, doch erscheint die Definition des Bizarren durch ihre Facettierung in folgende Aspekte sehr bemerkenswert: ²⁸

Die Bizarrierie ist

1. eine „willkürliche Vernachlässigung und Entstellung der Kunst-und Naturgesetze“,
2. eine „geheuchelte Eigenthümlichkeit“, die „sich von allem Herkömmlichen, von aller Sitte, von aller Norm“ lossagt.
3. eine Form des „freiwilligen Wahnsinnes, und wohl zu unterscheiden vom Humore [...] der immer mit künstlerischer Besonnenheit seine sonderbaren Contraste beherrscht“. Diese Formulierung gemahnt an die Kategorie der „Besonnenheit“ bei E. T. A. Hoffmann und Jean Paul als komplementäre Genieeigenschaft, durch welche die divergenten Strebungen der Fantasie gleichsam konvergierend reguliert werden. ²⁹
4. Deutlich und mit Nachdruck wird am Ende des Artikels dem Bizarren jede positive ästhetische Dimension abgesprochen: „Das Bizarre in der Kunst ist sonach nichts als unpassend angebrachte Eigenthümlichkeit in grellen Ideen ³⁰ und lächerlichen Formen. Es ist das jedenfalls Unzweckmäßige und Ueberflüssige.“

²⁶Koch, *Musikalisches Lexikon*, Sp. 259.

²⁷Auf die untersuchten Konversationslexika wird im Rahmen dieses Beitrages nur eingegangen, sofern sie über die bloße Wortbedeutung hinausgehende Erläuterungen enthalten. Zur Wortbedeutung siehe Tabelle 2: Wortbedeutungen des Bizarren in Musik- und Konversationslexika. Für das Brockhaus Conversations-Lexikon (1809) ist hervorzuheben, dass der Eintrag „Bizarrr“ erst als Nachtrag im Bd. 7 erscheint, also zu Beginn des 19. Jahrhunderts erst im Begriff ist, in die allgemeinen Konversationslexika zu diffundieren.

²⁸Carl Herloßsohn, *Damen-Conversations-Lexikon*, Leipzig 1834, Bd. 2, S. 81–82. Sperungen im Original.

²⁹Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: Ders., *Werke in 12 Bänden*, hrsg. von Norbert Miller, München 1975, Bd. 9, S. 56 ff. und 60 ff. sowie E. T. A. Hoffmann, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 1, Berlin ²1982, S. 52 und Bd. 9, Berlin ¹1988, S. 25, 26, 119 und 140.

³⁰Vgl. oben den Abschnitt: Exkurs: Anmerkungen zu den Begriffen Ekel und grell.

In diesen Aspekten spiegeln sich nun die für die Kunst- und Musikkritik des 19. Jahrhunderts gebräuchlichen pejorativen Valenzen des Begriffs wieder:

1. Der „willkürliche“ Verstoß gegen Regeln der Kunst und Natur um den Preis der scheinbaren „Originalität“.
2. Mit dem Fehlen der korrigierenden Besonnenheit ist schließlich auch das Fehlen von Genialität verbunden. Der jeweilig als bizarr abgestrafte Autor oder Künstler kann allenfalls die Qualitäten eines Talentes besitzen, wie es gleichsam Schulter klopfend in vielen Rezensionen heißt.
3. Mit den Attributen grell und lächerlich sowie unzweckmäßig und überflüssig ist ein Bedeutungshorizont eröffnet, der dem Bizarren für geraume Zeit anhaften wird.

Gustav Schilling (1835)

Für die nahezu zeitgleich erschiene *Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* verfasste der Herausgeber, Gustav Schilling, die Artikel für beide Begriffe. Als Grundbedeutung für das Barocke führt er „alles Lächerliche“ mit dem „Anstrich des Nürrischen, Seltsamen, Uebertriebenen“ an. Den musikalischen Eigenschaften von barock zu nennenden Tonstücken fügt er – neben den bereits bei Koch zu findenden – eine weitere hinzu und bemerkt, dass der Rhythmus „contrastirend“ erscheine³¹ und versieht die Bemerkung, dass die „Modulationen so fremdartig und überhäuft [seien]“, mit dem musikpsychologischen Hinweis, „dass das Ohr [ihnen] nicht zu folgen vermag.“ Zum barocken Eindruck einer Kompositionen tragen „die Dissonanzen ihr Möglichstes“ bei. Ausdrücklich genannt wird „eine Reihe von Ausweichungen, z. B. durch lauter Nonen- oder sonst hart dissonirende Accorde“.

Hervorzuheben ist die von Schilling anschließend vorgenommene ästhetische Relativierung all der genannten kompositorischen Auffälligkeiten. Man könnte fast vermuten, dass er in seiner Argumentation an die einleitend dargestellte Interpretation Friedrich Schlegels anknüpft, der von den Dramen Shakespeares sagt, dass in ihnen wie in der Natur „Schönes und Häßliches durcheinander mit gleich üppigem Reichtum erzeugt“ werde, um „dem charakteristischen oder philosophischen Interesse“ zu dienen.³² Denn, so fährt Schilling fort, ist die „Setzart charakteristisch, d. h. dem Ausdruck des vorliegenden Objects angemessen“, so träfe das Verdikt barock nicht den Sachverhalt, denn diesem Attribut sei inhärent, dass es sich um einen „Fehler in

³¹Schilling, Art. „Grell“, S. 445.

³²Vgl. Anm. 3.

der Setzmanier“ handle. Je „ausdrucksvoller eine Musik [jedoch sei], desto richtiger [sei] sie auch.“ Als in diesem Sinne positive Beispiele für die charakteristische Behandlung von Harmonik, Rhythmik und Melodik führt Schilling drei Szenen aus überaus erfolgreichen Opern an.

1. Die „seltsamsten harmonischen Zusammenstellungen“ aus dem Höllenchor der Oper *Robert der Teufel* von Meyerbeer.

2. Die „seltsamsten rhythmischen Taktverbindungen“ aus dem ersten Finale von Mozarts *Don Giovanni*.

3. „Schwer zu intonirende Melodiegänge“ enthält die „erste Scene und Arie des zweiten Actes der Euryanthe“ von Carl Maria von Weber.³³

Die von Schilling in den Diskurs eingeführte Verknüpfung von „ausdrucksvoll“ und „charakteristisch“ mit dem wertenden „richtig“³⁴ umschreibt für den musikalischen Zusammenhang jenes von Schlegel postulierte „höhere Interesse“ für den gleichzeitigen oder gemeinsamen Gebrauch von Schönem und Hässlichem in einem Werk. Von besonderer Pikanterie ist der abschließende Hinweis Schillings, dass es unnötig sei, Beispiele für barocke Kompositionen anzuführen, da sich davon „mehr als nöthig [...] besonders in den Compositionen neuester Zeit“ fänden.

Den „Bizzarria“-Artikel konnotiert Schilling zunächst mit der positiven Bewertung von fantasieartigen Kompositionen, damit an Walther anknüpfend, aber auch deutlich über seine Ausführungen hinausgehend:³⁵

1. Bizzarria „bezeichnet [in der Musik] eine Art freie Fantasie“, in der ein heftiges, aufgeregtes, zorniges Gefühl zur Darstellung kommt.

2. Kennzeichnend ist, dass die „Harmonien auf eine wunderliche, bizarre, überraschende, aber immer doch sinnreiche und kunstgerechte Art“ geordnet sind.

3. Diese Fantasiekompositionen sollen „möglichst reich an witzigen melodischen Einfällen[] und vom lebhaftesten Tempo“ sein.

4. Schließlich berührt sich Schilling jedoch mit der von Herloßsohn gegebenen Definition des Bizarren, wenn er schreibt, dass das Bizarre selbst zwar „im Allgemeinen eine ästhetische“ Eigenschaft sei, die jedoch der „musikalischen Kunst schlechterdings fremd“ sei und eigentlich nur in „Improvisationen oder Ergüsse[n] zufälliger Laune“ anzutreffen sei.

³³Schilling, Art. „Grell“, S. 445 f.

³⁴Dass Schilling im Dienste rhetorischer Verstärkung sogar den unzulässigen Komparativ „richtiger“ verwendet, unterstreicht das von ihm seiner Argumentation beigelegte inhaltliche Gewicht.

³⁵Gustav Schilling, Art. „Bizzarria“, in: Ders., *Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835, Bd. 1, S. 646.

5. Schilling schließt seinen Artikel mit dem Querverweis auf „Das Scherzo oder Scherzando“, das eine „Unterart der Bizzaria“ bildet.

Dass das Bizarre zwar im Allgemeinen als eine „ästhetische Eigenschaft“ apostrophiert, ihr aber für die musikalische Kunst schlichtweg Wesensfremdheit attestiert wird, verdient nicht zuletzt aus dem Grunde Beachtung, weil damit die musikästhetische Reserve Schillings diesem Attribut gegenüber und eine Abgrenzung der Musik zu anderen Kunstbereichen deutlich wird.

Pejorativ verwendete Attribute und Begriffe in Robert Schumanns Rezensionen – eine Zwischenbilanz

Abschließend sollen erste Ergebnisse aus der Untersuchung des Textkorpus der *Gesammelten Schriften* von 1854 vorgestellt werden. Die abzuleitenden Schlüsse können natürlich nur als eine Zwischenbilanz gewertet werden, da in die *Schriften* nur ca. die Hälfte der von Schumann verfassten Artikel eingegangen ist. Nachdem für die Begriffe des Bizarren und Hässlichen nur insgesamt sechs Belegstellen in den *Schriften* zu finden waren, wurde die Suche auf insgesamt 38 ästhetisch negativ konnotierende Begriffe ausgedehnt.³⁶ Es ist selbstverständlich, dass auch diese Liste beim derzeitigen Stand des Projektes weder den Anspruch der Vollständigkeit erheben noch erfüllen kann.³⁷

Wie bereits angedeutet wurde, kann eine große Zahl der Verdikte mit konkreten kompositorischen Sachverhalten in Beziehung gesetzt und belegt werden. Von den 334 nachgewiesenen Textstellen, die zusammen genommen einen achtzig Seiten umfassenden Text ergeben, kann etwa ein Drittel in diesem Sinne für weiterführende Untersuchungen erschlossen werden.³⁸

Zum Gebrauch des Wortes „bizarrr“ durch Robert Schumann

Entgegen einer über lange Zeit in der deutschen Musikkritik üblichen Praxis³⁹ hat Schumann nur ein einziges Mal auf ein Werk von Beethoven das Wort „bizarrr“ angewandt – und dies gleichsam nur privatim. Während seines

³⁶Vgl. hierzu Tabelle 3: Pejorative ästhetische Attribute und Begriffe in Schumanns Rezensionen.

³⁷Für folgende, in Schumanns *Schriften* ermittelte Begriffe und Attribute steht die Auswertung noch aus: apathisch, eintönig, fatal, fehlerhaft, fremdartig, gequält, Impotenz, irrsinnig, langweilig, matt, mechanisch, misslungen, nachlässig, phantasielos, schmutzig, schwach, seicht, unanständig, unklar, Un-Kunst, Un-Musik, Un-Natur, unnatürlich, unpassend, unsittlich, unverantwortlich, Unvermögen, vage, verderbt, verworren, verzerrt, wässrig, weichlich.

³⁸Vgl. die Zahlen in der letzte Spalte von Tabelle Nr. 3.

³⁹Vgl. hierzu Anm. 18 und 19.

etwa einjährigen Aufenthaltes in Leipzig lernt er Anfang 1829 das *Erzherzogtrio* op. 97 kennen. Er musiziert es nachweisbar zweimal im privaten Kreis und notiert sich nach der „14. Quartettunterhaltung“ in seinem Tagebuch hinter dem Eintrag des Werktitels „bizarrr.“⁴⁰ Später wird er es wiederholt in seinen Artikeln als vollendetes Musterbeispiel seiner Gattung rühmen und es 1836 zu den Meistertrios zählen.⁴¹ Auf die dem Zeitverständnis nach bizarren kompositorischen Maßnahmen in diesem exzeptionellen Werk Beethovens wurde an anderer Stelle bereits ausführlich analytisch eingegangen.⁴²

Wort und Begriff des Bizarren waren Schumann also zeitig bekannt und vertraut. Eingesetzt hat er es in den Texten seiner *Schriften* nur zweimal, in beiden Fällen in für ihn charakteristischer Weise:

1. In einer Besprechung der Klaviersonate op. 35 von Chopin⁴³ räsoniert Schumann über die meisten Klavierspielenden:

Anstatt so schwierige Stücke erst zu überblicken, krümmen und bohren sie sich tactweise fort; und sind sie dann kaum über die größten förmlichen Verhältnisse im Klaren, legen sie's weg, und dann heißt es ‚bizarrr, verworren‘ usw.

Schumann setzt „bizarrr und verworren“ in Anführungszeichen, behandelt die beiden abwertenden Worte also quasi wie ein Zitat, das er den Klavierspielenden, mit denen wohl auch der eine oder andere Rezensent gemeint sein könnte, gleichsam in den Mund legt. Er dekuviert damit nachdrücklich die Art und Weise, mit der Kunsturteile mitunter zu Stande kommen und macht nicht zuletzt deutlich, dass die mit dem Modewort „bizarrr“ bezeichneten ästhetischen Verdikte – oftmals – auf das Unvermögen der Kritiker und Rezensenten, sich die zu besprechenden Kompositionen angemessen zu vergegenwärtigen, sie damit in doppeltem Sinne zu versinnlichen, zurückzuführen ist.

2. In seiner Rezension über die *Fantastische Sinfonie* von Berlioz, in der Schumann nicht weniger als 12 der untersuchten und weitere zehn der noch nicht untersuchten pejorativen Attribute benutzt, schreibt er:⁴⁴

⁴⁰ *Tb 1*, S. 166 und 180.

⁴¹ Vgl. *NZfM*, Bd. 5, Nr. 6 vom 19. Juli 1836, S. 25, *NZfM*, Bd. 13, Nr. 50 vom 19. Dezember 1840 und *NZfM*, Bd. 17, Nr. 5 vom 15. Juli 1842, S. 17.

⁴² Bischoff, *Monument für Beethoven*, S. 76–79.

⁴³ *GS IV*, S. 22.

⁴⁴ Vgl. hierzu Anm. 36 und 37, sowie *GS I*, S. 130. Der Artikel erschien in der *NZfM*, Bd. 3, Nr. 1 vom 3. Juli 1835, S. 1–2, Nr. 9 vom 31. Juli 1835, S. 33–35, Nr. 10 vom 4. August 1835, S. 37–38, Nr. 11 vom 7. August 1835, S. 41–44, Nr. 12 vom 11. August 1835, S. 45–48 und Nr. 13 vom 14. August 1835, S. 49–51.

„Wir wollen aber auch das viele Zarte und Schönoriginelle aufsuchen, das jenem Rohen und Bizarren die Wage hält.“ Mit dieser Metapher und Formulierung balanciert er so auf subtile Weise das ästhetische Verdikt, es relativierend ohne es vollends zu entkräften.

Diese auffallende Behutsamkeit im Umgang mit einem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Musikkritik so inflationär benutzten Begriff wirft ein markantes Licht auf die Sprachsensibilität Schumanns. Dass er im Übrigen konsequent vermeidet, das Attribut *bizar* als ästhetisches Verdikt zu verwenden, könnte als ein Indiz dafür angesehen werden, dass er mit seinem musikschriftstellerischen Stil auch im sprachlichen Detail einen Akzent gegen den Ton des Tages anschlagen wollte.

Noch einmal sei an dieser Stelle auf Schlegel und die von ihm herausgeschälte, auf ein „höheres Interesse“ zielende Korrelation von Schönem und Hässlichem verwiesen, wie sie zu Beginn dieses Artikels mit wenigen Strichen angedeutet wurde. Als durchaus vorläufiges und zunächst auch mit aller Vorsicht zu formulierendes Zwischenergebnis aus dieser Untersuchung kann eine gewisse Kohärenz in der (musik-)ästhetischen Terminologie aber auch in der Absicherung der mit ihr in Verbindung stehenden Wertungen durch gleichsam die Flanken schützende Begriffskonstellationen – erinnert sei an „das Charakteristische“, „das Ausdrucksvolle“, „das Fantastische“ etc. – konstatiert werden. Mit anderen Worten: Der sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollziehende ästhetische Paradigmenwechsel ist die Geschichte der Neubewertung und Umwertung eines großen Bündels interdependenter Begriffe von hoher semantischer Komplexität. Der vorliegende Beitrag mag als Anregung zu weiterführenden Untersuchungen und Studien dienen. Er markiert nur den Anfang für die Aufarbeitung vieler ungelöster Fragen.

Tabelle 1: Schlagworte barock, bizarr und grell in Musik- und Konversationslexika

<i>Name</i>	<i>Titel</i>	<i>Ort und Jahr</i>	<i>Schlagworte</i>		
			Barock	Bizarr	Grell
Sebastian de Brossard	<i>Dictionnaire de Musique</i>	Paris 1703, 21705	-	X	-
Johann Gottfried Walther	<i>Musicalisches Lexicon</i>	Leipzig 1732	-	X	-
Joh. Ch. und Joh. David Stöfel	<i>Kurtzgefoßtes Musicalisches Lexicon</i>	Chemnitz 1749	-	-	-
Heinrich Christoph Koch	<i>Musikalisches Lexikon</i>	Frankfurt 1802	X	X	X
Friedrich Arnold Brockhaus	<i>Conversations-Lexicon</i>	Amsterdam 1809	X	X	-
Carl Herloßsohn	<i>Damen-Conversations-Lexikon</i>	Leipzig 1834	X→	X	-
Gustav Schilling	<i>Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft</i>	Stuttgart 1835	X	X	X
Friedrich Arnold Brockhaus	<i>Bilder-Conversations-Lexikon</i>	Leipzig 1837	X→	X	-
Ferdinand Simon Gafner	<i>Universal-Lexikon der Tonkunst</i>	Stuttgart 1849	X	X	-
Eduard Bernsdorf	<i>Neues Universal-Lexikon der Tonkunst</i>	Dresden 1856	X→	←	-
Herder (Benjamin)	<i>Conversations-Lexikon</i>	Freiburg 1857	X	←X	-
Pierer [1. Aufl. 1824–1836]	<i>Universal-Lexikon</i>	Altenburg ⁴ 1857	X	←X	X
Hermann Mendel	<i>Musikalisches Conversations-Lexikon</i>	Berlin 1870 ff.	X→	←X	X
P. J. Tonger	<i>Conversations-Lexikon der Tonkunst</i>	Köln o. J. [1883]	X	X	-
Meyer	<i>Großes Konversations-Lexikon</i>	Leipzig 1905-09	X	X	-
Brockhaus	<i>Kleines Konversations-Lexikon</i>	Leipzig ⁵ 1911	X	X	-

← = Querverweis auf den Artikel Barock ohne eigenen Eintrag.

←X = Querverweis auf den Artikel Barock mit eigenem Eintrag.

X→ = Querverweis auf den Artikel Bizarr mit eigenem Eintrag.

Tabelle 2: Wortbedeutungen des Bizarren in Musik- und Konversationslexika

Musiklexika:

1. fantastisch	Walther (1732); Fantasie: Koch (1802); fantastische Grille: Schilling (1835)
2. närrisch	Walther (1732)
3. eigensinnig	Walther (1732); eigene Laune: Koch (1802); Eigensinn: Schilling (1835)
4. witziger Einfall	Schilling (1835); Gaßner (1849)
5. Zorn	Schilling (1835); zorniges Gefühl; Gaßner (1849)
6. Hitze	Schilling (1835)
7. seltsam	Schilling (1835); Gaßner (1849); Mendel (Bd. 2, 1872)
8. heftiges Gefühl	Schilling (1835); Gaßner (1849)
9. aufgeregtes Gefühl	Schilling (1835); Gaßner (1849)
10. wunderlich	Schilling (1835); Gaßner (1849); Mendel (Bd. 2, 1872)
11. ungereimt	Mendel (Bd. 2, 1872)

Konversationslexika:

1. wunderlich	Brockhaus (1809); wunderbar: Pierer (⁴ 1857); wunderlich: Meyer (1905); Brockhaus (1911)
2. eigensinnig	Brockhaus (1809)
3. affectirt	Herloßsohn (1834)
4. eigenthümlich	Herloßsohn (1834)
5. gesucht	Herloßsohn (1834)
6. unregelmäßig	Herloßsohn (1834)
7. fratzenhaft	Herloßsohn (1834); Brockhaus (1911)
8. entstellt	Herloßsohn (1834)
9. widerstrebend	Herloßsohn (1834)
10. widersinnig	Herloßsohn (1834)
11. ungewöhnlich	Brockhaus (1837)
12. seltsam	Brockhaus (1837); Pierer (⁴ 1857); Meyer (1905); Brockhaus (1911)
13. ungereimt	Brockhaus (1837)
14. abgeschmackt	Brockhaus (1837)
15. phantastisch	Brockhaus (1837); Pierer (⁴ 1857)
16. launenhaft	Pierer (⁴ 1857)
17. sonderbar	Pierer (⁴ 1857); Meyer (1905); Brockhaus (1911)
18. ungereimt	Pierer (⁴ 1857); Meyer (1905)
19. grotesk	Herder (1857)
20. barock	Herder (1857); Pierer (⁴ 1857)
21. komisch	Herder (1857); Pierer (⁴ 1857); Meyer (1905)
22. widrig	Herder (1857)

(Fortsetzung siehe nächste Seite)

23. auffallend

Meyer (1905); Brockhaus (1911)
24. verzerrt

Meyer (1905)
25. ungeheuerlich

Meyer (1905)

Tabelle 3: Pejorative ästhetische Attribute und Begriffe in Schumanns Rezensionen

Begriff mit Derivaten	1834– 35	1836– 37	1838– 40	1841– 44	Summe der Fund- stellen	Im No- textext konkret o. mittelbar belegbar ⁴⁵
abgedroschen		1		1	2	1
abgeschmackt				1	1	[1]
abstoßend		2	1	1	4	[1]
arm(-selig)	9	8		2	19	4 [2]
barbarisch		1	1		2	1 [1]
barock	1		1	1	3	1 [2]
bedeutungslos		1		1	2	1 [1]
beleidigend	2	3	5	2	12	4 [2]
bizarrr	1			1	2	1 [1]
dürftig	3	1	4	4	12	5 [1]
Ekel	1				1	
excentrisch		2	1	1	4	
fade	3	7	2	1	13	3 [2]
fiebrhaft			1		1	
gehaltlos			1	1	2	1
gemein	9	12	4	6	31	11 [2]
gewöhnlich	11	25	9	8	53	21 [5]
gräulich	4	2			6	2
greulich	2		1		3	2
grell	1			2	3	2
grob	5	2			7	1
grotesk	1		3		4	1 [1]
häßlich	3			1	4	
krank	3	2	2	1	7	
lächerlich	7	1	1		9	
mittelmäßig	5	5	6	7	23	2 [1]
niedrig	1	2			3	
platt	2	2	2	1	7	6

(Fortsetzung siehe nächste Seite)

Tabelle 3: Pejorative ästhetische Attribute und Begriffe in Schumanns Rezensionen (Fortsetzung)

Begriff mit Derivaten	1834– 35	1836– 37	1838– 40	1841– 44	Summe der Fund- stellen	Im No- tentext konkret o. mittelbar belegbar
quälend	1	3	1		5	
schlecht	14		11	12	37	2 [1]
stümperhaft		2		1	3	
talentlos	5	1	1	4	11	1
trivial	1	1	3	9	14	8 [3]
trocken	1	7	4	4	16	2 [2]
unbarmherzig				1	1	1
unschön	2			1	3	1
verwerflich				3	3	
widerlich	1				1	1
Summe:	99	92	65	78	334	88 29

⁴⁵Die nicht in Klammern stehenden Zahlen geben die Anzahl der Textzusammenhänge an, in denen der/das pejorative Begriff/Attribut von Schumann durch genaue Beschreibung, Seiten und Taktangabe im Notentext oder sogar durch ein Notenbeispiel konkret belegt wird. In eckige Klammern [] gesetzte Zahlen geben die Fälle an, in denen quasi mittelbar aus dem Textzusammenhang kompositorische Sachverhalte erschlossen werden können.

Rebecca Grotjahn

Zyklizität und doppelte Autorschaft im *Liebesfrühling* von Clara und Robert Schumann

Multiple Autorschaft ist im *Wikipedia*-Zeitalter zu einem verbreiteten Phänomen geworden, das Wissenschaft und Literatur nachhaltig zu verändern scheint. In der Musik indessen führt der Fall regelmäßig zu Problemen – etwa, wenn eine ISWC-Nummer vergeben werden soll.¹ Dabei gibt es kollektiv verfasste Werke in der Musikgeschichte gar nicht so selten, wie wiederum durch *Wikipedia* zu lernen ist: Der Artikel „Classical music written in collaboration“ listet zahlreiche Werke der verschiedensten Gattungen und Epochen auf, die von mindestens zwei Beteiligten komponiert worden sind.² Hierzu zählt der Liederzyklus *Liebesfrühling*, 1841 gemeinsam verfasst von Clara und Robert Schumann. Was heute die ISWC-Nummer, das war damals die Opuszahl,³ und bei der Publikation des *Liebesfrühlings* wurde genau so verfahren, wie es die heutigen Verantwortlichen von ISWC – die für jedes Stück exakt eine Nummer vergeben – ablehnen:⁴ Das Werk bekam zwei Opuszahlen, op. 33/12. Damit wurde der *Liebesfrühling* sowohl zum Bestandteil des Œuvres von Robert Schumann (als op. 33) als auch desjenigen von Clara Wieck/Schumann (als op. 12) erklärt.

Die Entscheidung für die doppelte Opuszahl erscheint naheliegend, trägt sie doch der Tatsache Rechnung, dass ein Teil des Liederzyklus von Clara und ein Teil von Robert Schumann komponiert wurde. Aber ist er wirklich „von“ beiden Autoren? Ein Zyklus – wenn er diesen Namen verdient – ist ja mehr als die Summe seiner Teile. Maßgeblich für die Bestimmung der Autorschaft kann daher nicht sein, wer die einzelnen Lieder komponiert hat; zu ermitteln ist vielmehr die Autorin bzw. der Autor des gesamten zyklischen

¹ISWC steht für International Standard Musical Work Code (ISO 15707:2001), analog der ISBN bei Buchpublikationen. (http://en.wikipedia.org/wiki/International_Standard_Musical_Work_Code).

²http://en.wikipedia.org/wiki/Classical_music_written_in_collaboration (Abruf: 29. Mai 2010).

³Zur Funktion der Opuszahl vgl. Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000, S. 374–378.

⁴„Due to the fact that a musical work can have multiple authors, it is inevitable that, on rare occasions, a duplicate ISWC might exist and might not be detected immediately.“ *Report of Voting on Iso Draft International Standard 15707 „Information and documentation – International Standard Musical Work Code (ISWC)“* (<http://www.collectionscanada.gc.ca/iso/tc46sc9/docs/sc9n298.pdf>, Abruf: 29.05.2010).

Werks. Wie also steht es mit der Autorschaft des *Liebesfrühlings*? Bevor dieser Frage nachgegangen werden kann, ist zu klären, was diesen Zyklus zum Zyklus macht.

Die Zyklichkeit des *Liebesfrühlings*

Auch wenn eine allgemein akzeptierte Theorie des Liederzyklus bisher nicht existiert und die Definitionen, die einem Teil der einschlägigen Literatur implizit zugrunde liegen, als zu eng betrachtet werden müssen:⁵ Dass es sich beim *Liebesfrühling* um einen Zyklus handelt, ist spätestens seit den grundlegenden Arbeiten von Rufus Hallmark unstrittig.⁶ Verbunden sind die zwölf Lieder zunächst durch Herkunft der Textvorlagen aus dem gleichnamigen Gedichtzyklus von Friedrich Rückert.⁷ Dieser wird allerdings nicht unverändert übernommen; vielmehr beginnt – wie bei den meisten Zyklen Robert Schumanns – die Vertonung mit dem „Komponieren von Gedichten“.⁸

An zyklischen Elementen, die bereits von der Textvorlage vorgegeben sind, sind vor allem die allgemeine Thematik und die üppige Bildlichkeit zu nennen. Allerdings kommt es durch die Auswahl der Gedichte zu Verschiebungen und Veränderungen des Inhalts. So werden einige bei Rückert vorhandene Bildfelder wie der vergangene Winter, die Nacht, die Jagd oder die häusliche Zweisamkeit nicht aufgegriffen, wodurch das zum Frühling gehörende Bildfeld um so mehr akzentuiert wird. Textmotive wie Himmel (Nr. 1, 8, 9, 10) und

⁵Vgl. zu dieser Diskussion John Daverio, „The Song Cycle: Journeys Through a Romantic Landscape“, in: *German Lieder in the Nineteenth Century*, hrsg. von Rufus Hallmark, New York 1996, S. 279–312, sowie von der Verfasserin, „Rätsel und Lektüren: Zur Zyklichkeit von Robert Schumanns Liederkreis *Myrthen* op. 25“, in: *Gattungsgeschichte als Kulturgeschichte. Festschrift für Arnfried Edler*, hrsg. von Christine Siegert u. a. (Ligaturen. Schriften der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 3), Hildesheim 2008, S. 145–158.

⁶Rufus Hallmark, „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, in: *19th-Century Music* XIV/1 (1990), S. 3–30. Gekürzte deutsche Version „Die Rückert-Lieder von Robert und Clara Schumann. Zur Geschichte ihrer einzigen gemeinsamen Arbeit“, in: *Schumann-Studien* 3/4, hrsg. von Gerd Nauhaus, Köln 1994, S. 270–290.

⁷Den Vertonungen Robert Schumanns lag das Exemplar aus seinem persönlichen Besitz zugrunde: Friedrich Rückert, *Liebesfrühling*, in: Ders., *Gesammelte Gedichte*, Bd. 1, Erlangen 21836; Clara Schumann verwendete hingegen die *Abschriften von Gedichten zur Composition*. Vgl. Margit L. McCorkle unter Mitwirkung von Akio Mayeda und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, *Robert Schumann. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, München 2003, S. 155.

⁸Vgl. von der Verfasserin, „Das Komponieren von Gedichten. Zu Schumanns *Myrthen*“, in: *Robert Schumann – Musik und Dichtung* [Tagungsbericht Zwickau 2010], hrsg. von Thomas Synofzik, i. V.

Meer (1, 4, 8, 9, 10), Sonne (4, 9, 10, 12) und Regen (1, 2, 12), Rosen (5, 7, 8, 9, 10) oder der Frühling selbst (2, 3, 4, 7, 9, 10, 12) etc. ziehen sich in vielfältigen Kombinationen durch die gesamte Vertonung. Auch beziehen sich in Rückerts Original einander benachbarte Gedichte nicht selten in einem narrativen Sinne aufeinander, was in Schumanns Zusammenstellung vermieden wird. Eine weitere Veränderung, die sich durch die Auswahl ergibt, besteht in der charakteristischen Uneindeutigkeit der Gender-Konnotationen, die Melinda Boyd für den Schumannschen Zyklus herausarbeitet.⁹ Gegenüber der von Hallmark vertretenen Auffassung, die vertonten Texte seien als Wechselgesänge eines Mannes und einer Frau dialogisch aufeinander bezogen,¹⁰ betont sie, dass das Geschlecht des jeweiligen lyrischen Ichs öfter unklar als eindeutig bestimmbar ist (was übrigens indirekt auch aus Hallmarks Analyse selbst hervorgeht, der nur bei fünf Texten das Geschlecht „explicit“ erkennt und bei vier¹¹ Liedern gar keines feststellen kann). Auch die Bildlichkeit der Gedichte tendiert zur Uneindeutigkeit im Hinblick auf Gender-Konnotationen, sodass Boyd zu Recht resümiert: „Thereby the ambiguity of Rückert’s poetry proved ideally suited to Robert’s concept of ‚one heart and one soul‘.“¹² Diese Ambiguität ist jedoch eine Eigenschaft des vertonten Zyklus und in Rückerts Vorlage bei weitem nicht so ausgeprägt; hier gibt es vielmehr eine ganze Reihe von Gedichten, die eindeutig einem männlichen oder einem weiblichen lyrischen Ich zugeordnet werden können.

Der Zyklus besteht im Erstdruck aus zwei Heften, auf die sich die Lieder von der Anzahl her asymmetrisch verteilen: Sieben Lieder stehen im ersten, fünf im zweiten Heft, das jedoch, bedingt durch die große Ausdehnung der Lieder Nr. 8 („Flügel“) und 9 („Rose, Meer und Sonne“), im Druck dennoch umfangreicher ausfällt: Heft 1 umfasst 12, Heft 2 14 mit Noten bedruckte Seiten. Eine Parallelität im Aufbau wird dadurch hergestellt, dass jedes der beiden Hefte mit einem Duett schließt.

Auch im Hinblick auf die Tonarten lässt sich eine klare Planmäßigkeit des Aufbaus erkennen, die den gesamten Zyklus umfasst. Insgesamt kreisen die Lieder um das tonale Zentrum As-Dur, das in den beiden Heften jedoch einen

⁹Melinda Boyd, „Gendered Voices: The *Liebesfrühling* Lieder of Robert and Clara Schumann“, in: *19th-Century Music* XXXIII/2 (Fall 1999), S. 145–162.

¹⁰Vgl. Hallmark, „The Rückert Lieder“, S. 21–24; Hallmark, „Die Rückert-Lieder“, S. 287–290; ebenso Jon Finson, *Robert Schumann. The Book of Songs*, Cambridge-London 2007, S. 44.

¹¹Nennt Hallmark 1990 nur drei Lieder, bei denen sich das Geschlecht nicht feststellen lässt („The Rückert Lieder“, S. 21), so nimmt er vier Jahre später auch die Bestimmung der Nachtigall in Lied Nr. 3 als männlich zurück (Hallmark, „Die Rückert-Lieder“, S. 288).

¹²Boyd, „Gendered Voices“, S. 158.



Notenbeispiel 1: Grundtöne der Lieder aus dem *Liebesfrühling*

unterschiedlichen Grad an Verbindlichkeit besitzt. Im ersten Heft ist es klar dominant: Es bildet die Tonart der Lieder Nr. 1–3 (wobei Nr. 2 in der Parallele f-Moll beginnt) sowie 6 und 7; dazwischen durchschreiten Nr. 4 und 5 die Subdominante Des-Dur und die Medianten F-Dur. Dagegen entfernt sich das zweite Heft weit vom tonalen Zentrum: Nr. 8 steht zu Beginn in Fis-Dur¹³; der erste Akkord des Liedes (verkürzter Doppeldominantnonakkord zu As = verkürzter Dominantnonakkord zu Fis) stellt eine harmonische Vermittlung zwischen den Liedern und damit auch über die Heftgrenze hinweg her. Es folgen die Tonarten fis-Moll (zweiter Teil von Nr. 8) und H-Dur (Nr. 9 und 10), bevor Nr. 11 nach As-Dur zurückkehrt, wobei sich abermals die Verbindung zum vorausgehenden Lied durch enharmonische Beziehungen ergibt: Der oberste Ton des Schlussakkords von Nr. 10, *dis*’, wird in gleicher Lage als oberer Ton der einsetzenden Terz *c*’ – *es*’ von Nr. 11 aufgegriffen. Wie Hallmark gezeigt hat, funktionieren die enharmonischen Verbindungen der Fis-Dur/fis-Moll/H-Dur-Sektion zur As-Dur-Umgebung auch in den anderen vor der Drucklegung ausprobierten Reihenfolgen der Lieder.¹⁴ In der endgültigen Anordnung wird indessen ein tonaler Prozess hergestellt, der beide Liederhefte umfasst: In enharmonischer Verwechslung lassen sich die Tonarten des zweiten Heftes als Fortsetzung des Quintgefälles aus Heft 1 lesen (siehe Notenbeispiel 1).

Bereits Hallmark und andere Autoren¹⁵ haben auch auf der Detailebene Bezüge zwischen den Liedern herausgearbeitet. Als Liedpaar konstruiert sind die Lieder Nr. 9 und 10, die auch textlich eng aufeinander bezogen sind: Die „verbal variation“ verbindet sich mit einem „recasting of the same music“, wie

¹³Die Tonart der ersten Hälfte des Liedes lässt sich nur mit Einschränkungen bestimmen. Es setzt mit einem Dominantnonakkord zu Fis-Dur ein und endet nach einer unsteten Phase vagierender Harmonik mit einem Halbschluss zu Fis, an den dann das fis-Moll der zweiten Liedhälfte anschließt. Außer den vorgezeichneten fünf Kreuzen spricht jedenfalls wenig für H-Dur als Tonart des gesamten Abschnitts.

¹⁴Hallmark, „The Rückert Lieder“, S. 10 f.

¹⁵Eric Sams, *The Songs of Robert Schumann*, London² 1975, S. 178–185; Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann. Wort und Musik*, Stuttgart 1981; Finson, *Robert Schumann*, S. 44–50.

Hallmark – der darüber hinaus Verbindungen dieses Liedpaars zu „Flügel“ erkennt – treffend formuliert.¹⁶ Daneben gibt es Beziehungen zwischen Liedern, die die von Robert und Clara Schumann komponierten gleichermaßen einschließen, etwa durch gleiche oder ähnliche Akkordprogressionen, motivische Verwandtschaften oder Begleitstrukturen (z. B. arpeggierte Begleitakkorde und melodische Details in Nr. 4 und 9; Schlusspassagen von Nr. 2 und 11 mit Anfängen von Nr. 1, 2 und 10; Beginn mit Quartsprung in Nr. 3, 4, 5¹⁷). Hinzuweisen wäre auch darauf, dass die Melodie der zentralen Stelle in Nr. 12 („Dich lieb ich wie du mich“, T. 15f., 31f., 35f.) auf den Schluss des Duetts Nr. 6 („Wollen wir, o Lieber[r] sein“) verweist.

Darüber hinaus wird durch bestimmte typische Merkmale der Melodik eine stilistische Einheit hergestellt. Hier ist neben den auffälligen Septsprüngen (Nr. 1 T. 13, Nr. 2 T. 30, Nr. 8 T. 62; Nr. 10 T. 7, 9, 11, 13; Nr. 11 T. 32f., 34f.) vor allem der Aspekt der Vorhaltsbildung zu nennen, der in dieser Häufung ein typisches Merkmal der *Liebesfrühlings*-Melodik darstellt. In Lied Nr. 1 sind die Schlusstakte beider Strophen (T. 13; T. 25f.) durch den abschließenden Vorhalt gekennzeichnet, wobei diese Stellen durch eine besondere Harmonik hervorgehoben sind. In Lied Nr. 2 prägt Vorhaltsbildung die gesamte Melodik des Liedes; praktisch jede Phrase schließt mit einem Vorhalt, teilweise in erweiterter Form wie in T. 31 (hier übrigens im Anschluss an den aus Lied Nr. 1, T. 13, übernommenen Septsprung, dem auch dort ein Vorhalt folgt). Im Nachspiel von Nr. 3 (T. 16–18) folgt der umspielte Vorhalt auf einen Terzsprung aufwärts – eine Reminiszenz an Nr. 1 T. 13 und 15f. Nach der Allgegenwart des Vorhalts in den Liedern Nr. 1 bis 4 (auf letzteres wird weiter unten näher eingegangen) ist es um so auffälliger, dass dieser in Nr. 5 zunächst keine Rolle spielt, bis er im Nachspiel beim Schlussakkord dann doch noch erscheint. In der ersten Hälfte von Nr. 6 enden die Phrasen jeweils mit einem Vorhalt (T. 2, 4, 6). Die erste Hälfte von Nr. 8 kommt wiederum ohne Vorhaltsmelodik aus. Um so mehr Gewicht hat der Vorhalt jedoch als geradezu inszenierter Schluss des ersten Teils (T. 48), nach dem dann in der zweiten Hälfte des Liedes der Vorhalt jeweils an den Phrasenenden aufgegriffen wird (T. 50 – wieder mit vorausgehendem Terzsprung, so wie aus Nr. 1 und 2 schon bekannt –, T. 58, 62, 66 und 70). Auch in Nr. 9 sind Phrasenenden vorhaltsgeprägt (T. 6, 8, 10). In Nr. 10 erscheinen Vorhalte in den beiden ersten Takten des Nachspiels. Sehr häufig tauchen sie dann in Nr. 11 auf: in T. 2 und den entsprechenden Parallelstellen (T. 6, 14, 26, 34, 36, 40), außerdem im Zwischenspiel in T. 22

¹⁶Hallmark, „The Rückert Lieder“, S. 13 f.

¹⁷Vgl. Hallmark, „The Rückert Lieder“, S. 16.



Notenbeispiel 2: „Liebst du um Schönheit“, T. 1

und 24. Ohne Vorhaltsbildungen kommen lediglich die beiden Duette Nr. 7 und Nr. 12 aus, die die Liederhefte abschließen.

Eine besondere Rolle spielt der Vorhalt in dem von Clara Schumann komponierten Lied Nr. 4 („Liebst du um Schönheit“), in dem der gesamte Formprozess aus ihm hervorgeht. Das Begleitmotiv, das sich durch das Lied hindurch zieht, ist durch einen charakteristischen Vorhalt jeweils in der 2. Takthälfte gekennzeichnet (Notenbeispiel 2). Zugleich prägen Vorhalte die Phrasenschlüsse jeweils am Ende der Halbstrophen auf dem Textwort „liebe“ (T. 6, 14, 22, 30). Aus der Wiederholung der Vorhaltstöne $b' - as'$ ergibt sich die Singstimme der 2. Hälfte von Strophe 1 (ebenso Strophe 3) durch melodische Weiterführung, im Klavier begleitet durch die enggeführte Diminution derselben melodischen Abwärtsbewegung, die sich so als Übernahme des um eine Stufe nach oben versetzten Begleitmotivs aus T. 1 ff. entpuppt (Notenbeispiel 3). Strophe 2 übernimmt die ersten vier Takte von Strophe 1 – bis auf ein Detail: In T. 13 wird in der Singstimme ein zusätzlicher Vorhalt (Achtelnoten $des'' - c''$ auf das Textwort „nicht“) eingebaut. Was zunächst wie ein ausnotiertes Portamento wirkt, erweist sich als Vorbereitung auf T. 15, wo der Vorhalt $des'' - c''$ auf dem Textwort „Frühling“ in Singstimme und Klavier in zwei rhythmisch abermals neuen und voneinander verschiedenen Varianten aufeinander geschichtet wird. Im Klavier erwächst daraus eine Figur, die Rhythmus und Richtung des Begleitmotivs aus T. 1 ff. wieder aufnimmt und im folgenden Takt sequenziert wird (Notenbeispiel 4). Zugleich nimmt dieser Vorhalt hier seinen angestammten Platz – am Ende des Verses – in der metrischen Ordnung wieder ein. Nachdem die dritte Strophe die erste weitgehend identisch übernommen hat (allerdings mit einer weiteren Variante der Folge $des'' - c''$ auf dem Textwort „nicht“ – vgl. T. 21 mit T. 13 – und geringfügigen Änderungen in der Begleitung), ist die vierte Strophe nicht nur eine Variante von Strophe 2, sondern auch eine prozessuale Weiterentwicklung aus dem Potenzial des Vorhalts heraus. Vorbereitet durch die vorausgehenden Klavierakkorde (T. 26) und die Vorschrift „Bewegter“ wird zunächst das Begleitmotiv in der Oberok-

5

o nicht mich lie - be! Lie - be die Son - ne, sie

p

Notenspiel 3: „Liebst du um Schönheit“, T. 5–8

13

o nicht mich lie - be! Lie - ben den Frühling, der

mf

mf

p

Notenspiel 4: „Liebst du um Schönheit“, T. 13–16

tave verdoppelt, wodurch es oberhalb der Singstimme zu liegen kommt und einen auffälligen klanglichen Effekt zur Verstärkung des Zentralbegriffs „Liebe“ erzeugt (T. 27ff.). Hierdurch wird die in T. 30f. folgende Intensivierung motiviert: Der an der Parallelstelle in T. 16 noch instrumental ausgeführte Takt wird durch die Wiederholung der vorausgehenden beiden Verse textiert („o ja mich liebe“), wobei noch einmal das Vorhaltsmotiv aufgegriffen wird, das jetzt in zwei aufeinander folgenden Takten der Singstimme auf dem Wort „Liebe“/„liebe“ erscheint und rhythmisch wie artikulatorisch hervorgehoben wird. Dies führt dazu, dass die bisherige regelmäßige Phrasengliederung aufgebrochen wird: Auf der Basis einer (im Vergleich zu Strophe 2) veränderten Textverteilung folgen – metrisch betrachtet – Zusatztakte, die die inhaltliche Quintessenz präsentieren. Dabei insistieren sie regelrecht auf dem Ton *des*’, der sich hier als Abspaltung aus dem *des*’-*c*’-Motivs erweist, mit langen Notenwerten und einem sich verlangsamendem Rhythmus (Tonwiederholungen in T. 31 und 32: Achtel, T. 33: Viertel/Achtel, T. 34: Halbe/Viertel; Notenspiel 5).

29 *f*
o ja mich lie - be! Liebst du um Lie - be, o ja mich lie - be,

33 *fritard.*
lie - be mich im - mer, dich lieb' ich im - mer - dar!
ritard. *a tempo*

Notenbeispiel 5: „Liebst du um Schönheit“, T. 26–36

Für die Frage nach der Zyklichkeit ist indessen nicht nur die Tatsache von Bedeutung, dass der allgegenwärtige Vorhalt in „Liebst du um Schönheit“ ein besonderes Potenzial für den Formprozess des einzelnen Liedes entfaltet. Vielmehr wird hier musikalisch-poetisch auf den gesamten Zyklus verwiesen. Denn der dargestellte Prozess, der den Schluss des Liedes und die zentrale Aussage des Textes präsentiert, beginnt mit der musikalischen Parallelsetzung des „Frühlings“ aus Strophe 2 mit der in Strophe 4 gefeierten „Liebe“ (T. 31/15). Im Widerspruch zur Textvorlage, die den Frühling ja in die Reihe der nicht ‚liebenswerten‘ Objekte Sonne und Meerfrau stellt, wird so der Begriff „Frühling“ herausgehoben und mit dem Motiv „Liebe“ verbunden – eine musikalische Ausformulierung des Kompositums „Liebesfrühling“.

Zyklichkeit und Autorschaft

Spätestens an dieser Stelle drängt sich die Frage nach dem praktischen Kompositionsprozess auf: Wie lassen sich eigentlich diese engen Beziehungen zwischen den Liedern erklären, wenn nach allem, was über den Entstehungsprozess des Zyklus bekannt ist, bei der Herstellung des Endprodukts keine Absprachen stattfanden? Denn mit der Zusammenstellung der zwölf Lieder und

ihrer Edition als ein Zyklus hat Robert Schumann seine Gattin bekanntlich zu ihrem Geburtstag am 13. September 1841 überrascht; sie kann von diesem Vorhaben nichts geahnt haben.¹⁸ Für die Lösung dieses Rätsels werden in der Schumann-Forschung unterschiedliche Lösungen angeboten. Dabei ist die Auffassung Eric Sams', Clara habe gar nicht wirklich selbst komponiert, wohl eher ein Dokument für Ressentiments gegenüber weiblichen kompositorischen Fähigkeiten als inhaltlich ernst zu nehmen:

Nos. 2, 4 and 11 [...] are acknowledged to be by Clara Schumann; but they have an occasional master touch which is not hers. There is evidence that some, perhaps many, of Clara's songs and indeed much of her music in general had the benefit of Schumann's collaboration [...]. Conversely the Op. 37 songs attributed to Schumann himself do suggest that 'written together' was what he actually meant, in the sense that a primary musical idea by Clara was then developed by him.¹⁹

Dem gegenüber nimmt Beatrix Borchard an, dass zwischen dem Anspruch Robert Schumanns, auf gleicher Augenhöhe mit seiner Frau zu arbeiten, und der Wirklichkeit – in der er als dominante Figur der Paarbeziehung ihr gewissermaßen die Hand führte – ein Widerspruch bestand.²⁰ Nicht nur das Gesamtkonzept (etwa die Zuweisung der Gedichte und die Festlegung der Reihenfolge), sondern auch kompositorische Details seien von ihm bestimmt worden. Dies untermauert sie mit der Beobachtung, dass in den „Abschriften von Gedichten zur Composition“, die Clara Schumann als Vertonungsvorlage dienten, bestimmte Stellen unterstrichen sind – und zwar solche, die die Komponistin in ihrer Vertonung musikalisch besonders akzentuiert. Vorausgesetzt, diese Unterstreichungen stammten von Robert Schumann, könnte dies darauf hindeuten, dass dieser Vorgaben zur Vertonung gemacht habe; allerdings

¹⁸Die Vorgeschichte des Werks ist ausführlich dargestellt in den genannten Texten von Hallmark (siehe Fußnote 6), in den Vorworten zu Clara Schumann, *Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier*, hrsg. von Joachim Draheim und Brigitte Höft, Wiesbaden etc., Bd. I [1990] (Edition Breitkopf 8558) und Bd. II [1992] (Edition Breitkopf 8559) sowie Thomas Synofzik, „Kritischer Bericht“, in: *RSA VI/9: Lieder op. 37, 74, 101, 138, Anh. M15*, hrsg. von Thomas Synofzik, Mainz (Druck in Vorbereitung). Ich danke Thomas Synofzik für die Überlassung des Manuskripts und für zahlreiche weitere Anregungen zu diesem Beitrag.

¹⁹Sams, *The Songs*, S.179. (Warum Sams allerdings die Lieder Nr. 2, 4 und 9 nicht mit bespricht, obwohl er doch der Ansicht ist, sie seien von Robert Schumann, bleibt sein Geheimnis.)

²⁰Vgl. Beatrix Borchard, *Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Kassel ²1991, S. 290 und S. 338.

gibt es keinen Beweis für die Urheberschaft der Unterstreichungen, die mithin auch von Clara Schumann selbst stammen können.

Eine weitere Möglichkeit besteht darin, dass Clara die bereits fertig gestellten Lieder Roberts bei ihrer Kompositionsarbeit gekannt und – bewusst oder unbewusst – motivische Details aufgegriffen hat, wie Finson meint:

Clara quite probably had heard Robert's contributions when she started writing, and either she made an attempt to pick up some of Robert's melodic ideas for the sake of consistency or the couple arranged the opus to highlight similarities.²¹

Dies lässt freilich außer Acht, dass Clara Schumann die Lieder nicht mit der Vorstellung komponierte, zu einem Zyklus beizutragen, sodass es nur eine Hälfte des „couple“ gewesen sein kann, die hier „highlights“ setzte – wobei die Quellen von entsprechenden Änderungen keine Spuren tragen. Dass indessen Clara Schumann die Lieder ihres Gatten „in mind“ hatte,²² ist durchaus vorstellbar, auch wenn Robert Schumann seine Braut vor der Hochzeit – im Kontext seiner Überlegungen zur künftigen Ehe- und Künstlergemeinschaft – inständig gebeten hatte, ihn beim Komponieren nicht zu belauschen:

Sodann darfst Du mir nicht zu sehr aufpaßen, wenn ich componire – das könnte mich zur Verzweiflung bringen – auch ich verspreche Dir nur selten an Deiner Thüre zu lauschen – nun das wird ein rechtes Dichter u. Blütenleben werden – wie die Engel wollen wir zusammen spielen und dichten und den Menschen Freude bringen.²³

Vor diesem Hintergrund ist darauf hinzuweisen, dass es ebenso gut umgekehrt gewesen sein könnte: dass Robert Schumann beim Komponieren die Lieder seiner Frau „in mind“ hatte – wenn auch natürlich nicht die aus dem *Liebesfrühling*, die ja zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht geschrieben waren. Aber ein Einfluss könnte von den drei Liedern ausgegangen sein, die Clara Schumann ihrem Mann zuvor zu Weihnachten geschenkt hatte und die in Schumann den Wunsch nach einem gemeinsamen Zyklus hatten wach werden lassen: „Am Strande“ auf einen Text von Robert Burns sowie „Ihr Bildnis“

²¹Finson, *Robert Schumann*, S. 44.

²²Hallmark, „The Rückert Lieder“, S. 12.

²³Robert Schumann, Brief an Clara Wieck, 13.–25.4.1838, in: *Briefwechsel I*, S. 147.

und „Volkslied“ nach Heinrich Heine.²⁴ Das könnte sogar die oben dargestellte Neigung zur Vorhaltsmelodik im *Liebesfrühling* erklären; denn auch für diese drei Lieder nach Burns und Heine sind Vorhaltsbildungen in hohem Maße prägend, sodass sich Robert Schumann – der ja im Unterschied zu seiner Gattin die Lieder bewusst für einen gemeinsamen Zyklus komponierte – in seinen Liedern womöglich an den Melodiestil Claras angepasst hat.

Wie auch immer sich das Rätsel löst – eines führt die Diskussion vor Augen: Das Konzept der Zyklizität scheint eng mit dem Konzept eines Autors verbunden zu sein. Zumindest ist die Verbindung der Einzelteile zu einer geschlossenen Werkgestalt bei Annahme einer multiplen Autorschaft schwerer erklärlich. Aber „was ist ein Autor?“ Bereits vor über vier Jahrzehnten formulierte Michel Foucault diese Frage, und so wirkungsmächtig sein berühmter Vortrag „Qu'est-ce qu'un auteur?“ auch geworden ist, so gilt doch eines der dort formulierten Desiderata nach wie vor: „Sicherlich hätte man darüber sprechen sollen, was die Funktion Autor [...] in der Musik [...] ist.“²⁵ Einige Aspekte der von Foucault angestellten Überlegungen zur Autorschaft in der Literatur sollen im Folgenden auf den *Liebesfrühling* bezogen werden. Ausgangspunkt ist der Auturname, mit dem sich zwei Funktionen verbinden: diejenige, „eine bestimmte Seinsweise des Diskurses zu kennzeichnen“,²⁶ sowie die „klassifikatorische Funktion“,²⁷ die es ermöglicht, Texte zueinander in Beziehung zu setzen.

Der doppelte Auturname

Vermittels des Autornamens wird eine Eigentumsbeziehung zwischen einer Person und dem Text hergestellt.²⁸ Der Name auf dem Titelblatt oder unter dem Text weist ihn als Urheber und ‚geistigen Eigentümer‘ aus, dem nach

²⁴Die Erstfassungen der drei Lieder sind publiziert in: Clara Schumann, *Sämtliche Lieder*, Bd. II, Nr. 3–5.

²⁵Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“ [„Qu'est-ce qu'un auteur?“, 1969], in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. und kommentiert von Fotis Iannidis et al., Stuttgart 2000, S. 198–229, hier S. 218. Bisher ist einzig Michele Calella – mit Blick auf die ältere Musikgeschichte – der musikalischen Autorschaft systematisch nachgegangen: Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Unpublizierte Habilitationsschrift, Universität Zürich 2003. Siehe auch von der Verfasserin, „Die Teufelinn und ihr Obrister. Primadonnen, Komponisten und die Autorschaft in der Musik“, in: *Musik und Emanzipation. Festschrift für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Marion Gerards und Rebecca Grotjahn, Oldenburg 2010, S. 131–140.

²⁶Foucault, „Was ist ein Autor?“, S. 210.

²⁷Ebd.

²⁸Zum Folgenden vgl. ebd., besonders S. 208–212.

dem Urheberrecht (in der Literatur seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts, in der Musik bedeutend später) nicht nur aus der Verwertung erzielte Einnahmen zustehen, sondern auch die Verfügungsgewalt über das Werk, das – als Ganzes oder in Teilen – nicht umstandslos von anderen Autoren übernommen werden darf. Trotz dieser juristisch geregelten Eigentumsbeziehung steht der Autornamen nicht unmittelbar für die Person gleichen Namens. Die Komplexität der Beziehung zwischen dem Autornamen und der realen Person wird beispielsweise an der Diskussion, ob William Shakespeare der Autor ‚seiner‘ Werke war und ob eine Person dieses Namens überhaupt existierte,²⁹ ebenso deutlich wie an anonymen oder pseudonymen Publikationen.

Der Autornamen des *Liebesfrühlings* ist ein doppelter Name: „von Robert und Clara Schumann“, heißt es auf dem Titelblatt der Erstausgabe. Hier wird ein Autorenpaar als Einheit konstruiert, ein doppelter Autor, dem derselbe Status zugewiesen wird, der sonst dem einzelnen Autornamen zukommt. Die Konstruktion des doppelten Autors entspricht dem einen Autor der üblichen Autor-Werk-Konstellation. Konsequenterweise wird auch nicht angegeben, welches Lied von wem stammt³⁰ – mit der Folge, dass die Lieder zuweilen falsch zugeordnet wurden.

So dankte Eduard Krüger seinem Freund Robert Schumann mit der folgenden Bemerkung für die Zusendung eines Exemplars:

Die zusammen mit Frau Doktorin komp.[onierten] Lieder sind zum Teil trefflich, einige nur zu schwülstig sentimental und von geringerem Kaliber. Was mich am meisten angesprochen, ja gerührt und ergriffen, ist: ‚Rose, Meer und Sonne‘ – und: ‚Liebst Du um Schönheit‘ – und ‚Warum willst Du And're fragen‘ pp. Dafür meinen Dank aus dem Herzen. Ich möchte sagen, daß Sie und Mendelss.[ohn] jetzt die ersten Lieder-Komponisten sind [...].³¹

Es zeigt sich hier dieselbe Neigung wie bei dem oben zitierten Eric Sams, von hoher ästhetischer Qualität automatisch auf den männlichen Teil des Paares

²⁹ Als einen der jüngsten Diskussionsbeiträge hierzu vgl. Stephen Greenblatt, *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, London 2004.

³⁰ Erst in den 1859 bzw. 1861–64 erschienenen Einzelausgaben der Lieder wird angegeben, welche Lieder von Robert und welche von Clara Schumann stammen. In ihren Konzerten führte Clara Schumann die von ihr komponierten Lieder allerdings schon in den 1840er Jahren unter ihrem eigenen Namen auf, und 1851 erschien ein Werkverzeichnis Robert Schumanns mit Hinweisen auf die Urheberschaft Claras bei den betreffenden drei Liedern (vgl. Synofzik, „Kritischer Bericht“).

³¹ Schreiben von Eduard Krüger an Robert Schumann, 7. Oktober 1842, zit. n. Synofzik, „Kritischer Bericht“, Ms. S. 6.

als Komponisten zu schließen. Ob Robert Schumann die falsche Zuschreibung jemals richtig gestellt hat, ist nicht bekannt; spätestens dann hätte Krüger sich entschließen müssen, die Komponistin von „Liebst du um Schönheit“ und „Warum willst du And're fragen“ mit in die Reihe der „ersten Lieder-Komponisten“ seiner Zeit zu stellen. Wie auch immer: Die Verwechslungsgefahr ist eine Folge der konsequent durchgehaltenen Konstrukts des doppelten Autors und wird offensichtlich in Kauf genommen.

In Anbetracht der von Foucault akzentuierten Nichtidentität von Autor und realer Person ist indessen eine weitere Frage ins Spiel zu bringen: Wer ist der Urheber dieses Konstrukts? Dabei wird deutlich, dass es nur die eine der beiden gleichnamigen Personen ist, die dieses Konstrukt entwirft und mit ihrer Publikationspolitik durchsetzt: Robert Schumann. Dieser entwickelt zunächst die Idee eines gemeinsamen Liederheftes, nachdem er zum ersten gemeinsamen Weihnachtsfest von seiner Gattin die drei erwähnten Lieder nach Burns und Heine als Geschenk erhalten hat. Der Wunsch nach gemeinsamer künstlerischer Arbeit reicht jedoch bis in die Verlobungszeit zurück, was der oben zitierte Brief von April 1838³² ebenso belegt wie die berühmte Stelle aus einem Brief vom 13. Juni 1839: „Wir geben dann auch Manches unter unseren *beiden Namen* heraus; die Nachwelt soll uns ganz wie ein Herz und eine Seele betrachten und nicht erfahren, was von Dir, was von mir ist.“³³ Hier drückt sich nicht nur der Wunsch nach Verschmelzung mit der Geliebten aus, sondern auch das Konzept der Liebes- und Künstlergemeinschaft, das Beatrix Borchard für die Schumannsche Ehe herausgearbeitet hat³⁴ – als Ideal, das allerdings bald in den Realitäten des Ehealltags untergehen sollte.

So wie es vor allem Robert Schumann war, der dieses Ideal des gemeinsam Schaffens formulierte, so war er es auch, der die Idee eines gemeinsamen Liederzyklus konzipierte, mutmaßlich vor dem Hintergrund seiner systematischen Erschließung der Gattung Liederzyklus im „Liederjahr“ 1840. Im Januar 1841 vertont er zehn Lieder aus Rückerts *Liebesfrühling* und fordert zugleich seine Frau auf, Lieder nach Gedichten aus dieser Sammlung zu komponieren.³⁵ Aus mehreren Gründen – zu denen die problematischen Wohnbedingungen ebenso gehören wie die Schwierigkeit, ihre neue Rolle als verheiratete Frau und Künstlerin zu definieren – tut diese sich damit zunächst schwer, schenkt dann jedoch ihrem Mann zu dessen Geburtstag am 8. Juni 1841 vier Vertonungen

³²Vgl. Anm. 23.

³³Robert Schumann, Brief vom 13. Juni 1839, in: *Briefwechsel II*, S. 571.

³⁴Vgl. Borchard, *passim*.

³⁵Zum Entstehungsprozess vgl. Clara Schumann, *Sämtliche Lieder*, sowie Synofzik, „Kritischer Bericht“.

von Rückert-Gedichten. Daraufhin nimmt Schumann Kontakt zu Verlegern auf und schlägt Carl Friedrich Kistner vor, die Rückert-Lieder mit weiteren nach anderen Dichtern – sowohl von seiner Frau als auch von ihm selbst – herauszugeben. Erst nach dem Scheitern dieses Plans entwickelt er in der Zusammenarbeit mit Breitkopf und Härtel das endgültige Konzept: neun eigene und drei Lieder von Clara aus dem *Liebesfrühling* als Zyklus herauszugeben. All diese Verhandlungen mit Verlegern geschehen ohne Wissen seiner Frau, die er zu deren 22. Geburtstag mit dem Druck überraschen will.

Aber nicht nur in der Publikationspolitik agiert Robert Schumann autonom und ohne Einbeziehung Claras, sondern er ist es auch, der das zyklische Gesamtkonzept des Werks herstellt. Dies beginnt damit, dass er die Gedichte auswählt – einschließlich der von Clara vertonten – und wird in der Herstellung einer schlüssigen Anordnung fortgesetzt, einer Arbeit, die vor allem im Zusammenhang der Vorbereitung der Publikation geschieht. Wie bei anderen Zyklen auch, werden in dieser Phase des Entstehungsprozesses verschiedene Anordnungen ausprobiert, bis schließlich die Entscheidung für die plausibelste getroffen wird.³⁶ Selbst wenn also Clara Schumann die Tonarten ihrer Lieder eigenständig gewählt hat,³⁷ so werden diese doch erst in der endgültigen Reihenfolge zu Stationen innerhalb des oben dargestellten Tonartenplanes. Auch die oben dargestellten textlichen und musikalischen Bezüge auf der Detailebene werden erst auf dieser Basis zyklisch und gehen über bloße intertextuelle Beziehungen hinaus.

Durch das Zykluskonzept werden die zwölf Lieder aus dem *Liebesfrühling* zu einem Werk. Dessen Urheber ist Robert Schumann, der bereits als Schöpfer des doppelten Autornamens bestimmt wurde. Insofern sich ein Autor durch die Beziehung zu dem Werk als Ganzen definiert (und nicht nur zu von ihm hergestellten Einzelteilen – andernfalls müsste auch Rückert als Mitautor bezeichnet werden), ist Robert Schumann der Autor des *Liebesfrühlings*.

Autorschaftsdiskurs

Nicht für alle Texte oder Musikstücke ist der Begriff des Autors relevant. So wurden im Mittelalter literarische Texte ohne Autor akzeptiert, wissenschaftliche jedoch nicht.³⁸ In der Kompositionsgeschichte findet, wie Calella

³⁶Vgl. die ausführliche Darstellung dieser Phase bei Hallmark, „The Rückert Lieder“ (siehe Anm. 6), S. 8–11.

³⁷Hallmark ist dem gegenüber davon überzeugt, dass Robert Schumann Clara „zum mindesten sagte [...], welche Tonarten geeignet wären“ (Hallmark, „Die Rückert-Lieder“, S. 278).

³⁸Foucault, „Was ist ein Autor?“, S. 212 f.

gezeigt hat, in der frühen Neuzeit ein Übergang zur Autorfunktion statt.³⁹ In Schumanns Epoche steht das Komponieren von ‚Kunstmusik‘ schon längst im Kontext des Autorschaftskonzepts, während dies in der populären Musik bis heute nicht der Fall ist, weshalb man Namen von Komponisten in der Pop- oder Rockmusik in der Regel nicht kennt. Schumann dürfte allerdings ein besonders reflektierter Autor gewesen sein, der im Unterschied zu vielen Komponistinnen und Komponisten seiner Epoche die Funktion Autor thematisierte und sie zum Gegenstand künstlerischen und schriftstellerischen Arbeitens machte, nicht nur im *Liebesfrühling*, sondern z. B. auch im *Car-naval* sowie den mit ihm verbundenen Texten des ‚Davidsbundes‘ oder in der *FAE-Sonate*. In dem Augenblick, in dem ich mich mit diesen Werken und Texten befasse, um etwas über ‚Schumann‘ – in diesem Fall: über sein Selbstverständnis als Autor und dessen Folgen für sein Schaffen – herauszubekommen, befinde ich mich selbst innerhalb eines ‚Diskurses, der die Funktion Autor hat‘.⁴⁰

Was Foucault für literarische Diskurse feststellt, die der Autorfunktion angehören, gilt auch für musikalische:

[Sie] können nur noch rezipiert werden, wenn sie mit der Funktion Autor versehen sind: jeden Poesie- oder Fiktionstext befragt man danach, woher er kommt, wer ihn geschrieben hat, zu welchem Zeitpunkt, unter welchen Umständen oder nach welchem Entwurf. [...] Und wenn infolge eines Mißgeschicks oder des ausdrücklichen Autorwillens uns der Text anonym erreicht, spielt man sofort das Spiel der Autorsuche.⁴¹

Dass nicht nur Anonymität, sondern auch multiple Autorschaft dieses „Spiel“ auslöst, zeigen die zeitgenössischen Reaktionen auf den *Liebesfrühling*: Die Tatsache, dass nicht klar war, wer welches Lied geschrieben hatte, versetzte das zeitgenössische Publikum in eine gewisse Unruhe. Aber wie die weitere Rezeption zeigt, verunsicherte das Werk auch die Musikwissenschaft, die durch Doppelautorschaft in zentralen Aspekten ihres Selbstverständnis berührt wird, basieren doch einige ihrer zentralen Arbeitsfelder, wie die Erstellung von historisch-kritischen Gesamtausgaben und Werkverzeichnissen, auf den Konzepten Werk und Autorschaft.

³⁹Vgl. Anm. 25.

⁴⁰Paraphrasiert nach Foucault, „Was ist ein Autor?“, S. 211.

⁴¹Ebd., S. 213.

Bei der Erstellung der alten Schumann-Gesamtausgabe⁴² gewann zunächst deren Herausgeberin Clara Schumann einen Teil der „Werkherrschaft“⁴³ zurück, die ihr durch die Übernahme ihrer Lieder in den Zyklus und die alleinige Zuständigkeit Robert Schumanns für die erste Publikation entzogen worden war. Welche Probleme sich aus dieser Sachlage – die durch die zeitgenössischen Geschlechterverhältnisse mit bedingt ist – für eine moderne Edition ergeben, hat Thomas Synofzik dargelegt.⁴⁴ Ist bei Claras Liedern die von ihr niemals autorisierte Erstfassung von 1841 oder die Fassung der von ihr beaufsichtigten alten Gesamtausgabe zugrunde zu legen? Und wenn für Roberts Lieder natürlich die Erstfassung von 1841 die maßgebliche ist: Dürfen die beiden auktorialen Quellen vermischt werden? Offensichtlich sind hier Autorschaft und Werkcharakter – die üblicherweise als eng aneinander gebunden gesehen werden – in Konkurrenz zueinander geraten.

Von der alten Gesamtausgabe abgesehen, wurden die Lieder im Laufe der Rezeptionsgeschichte zumeist zyklusunabhängig rezipiert. Waren dabei zunächst offenbar die durch die Komponistin in ihren eigenen Konzerten gerne präsentierten Lieder Clara Schumanns besonders erfolgreich, so gewannen später diejenigen von Robert Schumann eine größere Verbreitung durch die Peters-Ausgabe seiner Lieder.⁴⁵ Allerdings lässt diese Ausgabe nicht erkennen, dass es sich bei den abgedruckten Liedern um Teile eines Zyklus handelt. Es gibt keinen Hinweis auf die Überschrift *Liebesfrühling*, und außer den Liedern von Clara Schumann fehlen auch die beiden Duette Nr. 7 und Nr. 12 (Nr. 6 allerdings ist berücksichtigt). Selbst das in den neueren Auflagen ergänzte „Verzeichnis der Lieder und Gesänge Robert Schumanns in der Edition Peters“, das ja immerhin bei den auf verschiedene Bände verteilten Zyklen (z. B. Opera 24, 35 und 36) die Rekonstruktion der zyklischen Anordnung ermöglicht, übergeht die fehlenden Liednummern bei op. 37 einfach, so als hätte der Komponist sie vergessen. Die Missachtung des zyklischen Zusammenhanges mag – zusammen mit der ‚Verbannung‘ in den zweiten Band der Peters-Ausgabe – dazu geführt haben, dass die Lieder insgesamt weniger aufgeführt und ein-

⁴² *Robert Schumann's Werke*, herausgegeben von Clara Schumann. Serie XIII: *Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*, Bd. 2, Leipzig o. J.

⁴³ Der Begriff stammt von Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn etc. 1981.

⁴⁴ Thomas Synofzik, „Genderspezifische Editionsprobleme? Die *Gedichte aus Rückerts Liebesfrühling* von Clara Schumann op. 12“, in: *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Christin Heitmann (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, Bd. 2), Oldenburg 2006, S. 215–226.

⁴⁵ Robert Schumann, *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, hrsg. von Max Friedlaender, Bd. II, Frankfurt etc. o. J. (Edition Peters Nr. 2384).

gespielt wurden als etwa die *Dichterliebe*, der *Liederkreis* nach Eichendorff oder *Frauenliebe und Leben*; so mancher Schumann-Liebhaber kennt den *Liebesfrühling* gar nicht. Um so bekannter sind dafür heute die drei Lieder Clara Schumanns. Nachdem nach langer Ignoranz das Interesse an Musik von Komponistinnen ab den 1980er Jahren immer mehr angestiegen ist, dürften „Er ist gekommen“, „Liebst du um Schönheit“ und „Warum willst du And're fragen“ zu den am häufigsten aufgeführten Kompositionen von Frauen gehören, was natürlich vor allem dadurch bedingt ist, dass sie in der sehr verbreiteten alten Robert-Schumann-Gesamtausgabe in zahlreichen Bibliotheken zur Verfügung standen und keine aufwendige Archivrecherche erforderlich machten. Eine Konsequenz dieses Interesses ist die – überaus verdienstvolle und sorgfältige – Edition der drei Lieder bei Breitkopf und Härtel,⁴⁶ bei der jeder Hinweis auf die Zugehörigkeit zum Zyklus fehlt, sieht man vom Vorwort ab, in dem der zyklische Zusammenhang jedoch lediglich als Aspekt der Entstehungsgeschichte, aber nicht des Werkes erscheint. Gerade die Rezeption der Lieder Clara Schumanns illustriert den engen Konnex von Werk und Autorschaft innerhalb des auf einen Autor bezogenen Diskurses: Nicht der Zyklus des Doppelautors ist von Interesse, sondern die einzelnen Lieder repräsentieren ‚Werke‘ der wieder entdeckten Komponistin.

In der in Vorbereitung befindlichen neuen Schumann-Gesamtausgabe⁴⁷ wurde der Konflikt zwischen Autorschaft und Werk zugunsten des letzteren gelöst, obwohl ja die Institution Gesamtausgabe als Umsetzung des ‚Diskurses mit Autorfunktion‘ bezeichnet werden kann, woraus eigentlich folgen würde, dass Werke anderer Autoren nicht in die Gesamtausgabe aufgenommen werden könnten – was im Vorfeld der Edition auch erwogen wurde.⁴⁸ Dies allerdings würde mit einer Zerstörung des Werks in seinem zyklischen Charakter einhergehen, die sich wiederum aus Respekt vor dem Autor verbietet. Eine Entscheidung gegen das Werk wurde indessen im Band *Literarische Vorlagen* getroffen.⁴⁹ Die Herausgeber übergehen die Textvorlagen der Lieder Clara Schumanns einfach, sodass der *Liebesfrühling* in eine Aneinanderreihung von einzelnen Liedern zerfällt (und der Wert des Bandes für die Analyse des Zyklus leider erheblich geschmälert wird).

⁴⁶ Clara Schumann, *Sämtliche Lieder* Bd. II.

⁴⁷ Robert Schumann, *Neue Ausgabe*.

⁴⁸ Mündliche Auskunft von Dr. Thomas Synofzik, Zwickau.

⁴⁹ *RSA VIII/2: Literarische Vorlagen der ein- und mehrstimmigen Lieder, Gesänge und Deklamationen*, hrsg. von Helmut Schanze unter Mitarbeit von Krischan Schulte, Mainz etc. 2002, S. 345–352.

Autorfunktion und Œuvre

Von Bedeutung für die Autorschaft des *Liebesfrühlings* ist die „klassifikatorische Funktion“ des Autornamens, auf die Foucault hinweist.⁵⁰ Das Konstrukt Autor verbindet Texte – womöglich der verschiedensten Gattungen, Stile und Anspruchsniveaus – zu einer Einheit und weist somit über den einzelnen Text bzw. das einzelne Werk hinaus. *Faust* und die *Römischen Elegien*, *Wilhelm Meister* und *Zur Farbenlehre*: All dies ist „Goethe“. Die *Johannespassion*, das *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, die *Kunst der Fuge*: All dies ist „Bach“; ja selbst ein Lied wie *Ich steh' an deiner Krippen hier* aus dem *Musicalischen* („Schemellischen“) *Gesangbuch* zählt zur Einheit „Bach“, obwohl dessen Verfasserschaft hier mehr als zweifelhaft ist. Das Konzept der Autorschaft regelt die Art und Weise, wie mit Texten oder mit Musik umgegangen wird. Da wir nach der Stimme des Autors in den Werken fragen, bedeuten das *Zwielicht*, das a-Moll-Klavierkonzert, das *Paradies und die Peri* als Werke Schumann etwas völlig anderes, als wenn sie – sei es in identischer Gestalt – ein Lied, ein Konzert und ein Oratorium dreier verschiedener Komponisten wären. In diesem Zusammenhang ist ein Begriff zu ergänzen, den Foucault nicht gebraucht und dem generell in der wissenschaftlichen Diskussion um Autorschaft und Werk noch zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird: das Œuvre als die Einheit der Werke einer Autorin oder eines Autors. Zu untersuchen ist, in welches Œuvre der *Liebesfrühling* gehört.

Hierzu ist zunächst ein kurzer Überblick über Robert Schumanns Liederzyklen zu geben, wobei der Fokus auf dem Verhältnis zur Textvorlage und deren eigenen zyklischen Charakter zu richten ist. Dieses gestaltet sich in Schumanns Zyklen auf je unterschiedliche Weise. Am größten ist die Nähe zur Textvorlage im *Heine-Liederkreis* op. 24, der eine ihrerseits zyklische Vorlage – den Abschnitt „Lieder“ der *Jungen Leiden* in Heinrich Heines *Buch der Lieder* – komplett in der vorgegebenen Reihenfolge übernimmt. Die anderen Liederzyklen können als schrittweise Emanzipation von der jeweiligen Vorlage aufgefasst werden: (1) Die Textvorlage wird nahezu vollständig übernommen, nur ein Lied wird weggelassen (*Frauenliebe und Leben* op. 42). (2) Aus der Vorlage wird eine Auswahl getroffen, bei beibehaltener Reihenfolge (*Dichterliebe* op. 48). (3) Aus einer Gedichtsammlung wird eine Auswahl getroffen und die Reihenfolge verändert (6 Gedichte aus Robert Reinicks *Lieder eines Malers* op. 36). (4) Die Liedtexte werden verschiedenen Werken entnommen, die nur durch denselben Dichter verbunden sind (*Eichendorff-Liederkreis* op. 39).⁵¹

⁵⁰Foucault, „Was ist ein Autor?“, S. 210.

⁵¹Zwar finden sich alle in op. 39 vertonten Gedichte in der von Robert Schumann verwendeten Vorlage: Joseph von Eichendorff: *Gedichte*, Berlin 1837 (vgl. *RSA VIII/2*, S. 83–92),

(5) Die Liedtexte werden verschiedenen Werken entnommen, die von unterschiedlichen Dichtern stammen (*Myrthen* op. 25). Auch wenn sich diese allmähliche Entfernung von der Vorlage nicht chronologisch so vollzieht wie hier beschrieben (und auch, wenn sich die Beschreibung durch die Berücksichtigung der hier aus Gründen der Übersichtlichkeit entfallenen Liedopera noch ausdifferenzieren würde), ist doch deutlich, dass Schumann als Komponist von Liederzyklen seine eigene Rolle als Gestalter des poetischen Zusammenhanges immer wieder anders ausfüllt. Der *Liebesfrühling* fügt sich in diesen Kontext bruchlos ein: Aus der Vorlage wird eine Auswahl getroffen und in eine veränderte Reihenfolge gebracht. Dies stellt den Zyklus auf dieselbe Stufe wie die Lieder nach Robert Reinick, wobei der Rückertsche *Liebesfrühling* den Bearbeiter vor größere Herausforderungen stellt, da hier der zyklische Zusammenhang der Textvorlage stärker ausgeprägt ist als in den *Liedern eines Malers*; Schumanns neue Anordnung der Gedichte aus dem *Liebesfrühling* erfordert also stärkere Entscheidungen gegen die Vorlage.

Nun stellt Schumann allerdings nicht nur die Texte zu neuen, sich von der Textvorlage mehr oder weniger weit entfernenden Zyklen zusammen, sondern auch vorhandene Vertonungen. Bekanntlich waren viele seiner Zyklen gar nicht von Anfang an als solche konzipiert, sondern der Komponist hatte die Texte zunächst einzeln bzw. in zusammengehörigen kleinen Gruppen in Musik gesetzt, bevor er sich dazu entschied, die Lieder zu größeren Zusammenhängen zu verbinden. Auch auf der musikalischen Ebene wird also mit bereits fertigen Elementen gearbeitet, die in einem oft aufwendigen Prozess – vom Ausprobieren der Reihenfolgen bis hin zu Veränderungen von motivischen Details – zu einem neuen Ganzen verbunden wurden. Ohne dass hier dieser Arbeitsprozess – der sich anhand der Quellen nur teilweise nachvollziehen lässt – im einzelnen nachgezeichnet werden kann, lässt sich auch aus diesem Blickwinkel eine systematische Erschließung der verschiedenen Möglichkeiten ausmachen. Basieren die Opera op. 24, 36, 48, 98a etc. auf Liedern jeweils eines Komponisten, eines Dichters und einer Textvorlage, so sind es in op. 39 ein Komponist, ein Dichter und mehrere Textvorlagen. Lieder eines Komponisten, aber mehrerer Dichter und mehrerer Textvorlagen werden in op. 25 zusammengestellt – und im *Liebesfrühling* verhält es sich genau umgekehrt: mehrere Komponisten, ein Dichter und eine Textvorlage. Die Reihe ließe sich fortsetzen, bis hin zu dem Experiment eines Zyklus aus Liedern mehrerer

es ist jedoch davon auszugehen, dass Schumann die eigentlichen Kontexte der Lieder – diverse Prosawerke Eichendorffs – vertraut waren. Vgl. Herwig Knaus: *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns „Liederkreis“*, München-Salzburg 1974 (Schriften zur Musik, Bd. 27), S. 13 f.

Komponisten, mehrerer Dichter und mehrerer Vorlagen. Auch wenn Robert Schumann so weit nicht gegangen ist: Es ist deutlich, dass er sich in seinen Zykluskonzepten nicht nur mit der Frage der zyklischen Verbindung auseinandersetzt, sondern auch mit Aspekten der Autorschaft. Der *Liebesfrühling* mit seiner musikalischen Doppelautorschaft und die *Myrthen* mit ihrer multiplen Text-Autorschaft erscheinen vor diesem Hintergrund als zwei Ergebnisse dieses Autorschafts-Projekts. Das aber heißt: Der *Liebesfrühling* fügt sich in das Œuvre Robert Schumanns ein. Er ist Teil des systematisch aufgebauten Œuvres eines Künstlers, der nicht nur verschiedene, sich gegenseitig erhellende Antworten zum Zyklizitätsproblem anbietet, sondern der überdies auch sich selbst in seine Autorenrolle immer wieder neu konstruiert – in diesem Falle gar als ‚doppelter Autor‘, dessen Name „Robert und Clara Schumann“ auf einen Autor verweist: Robert Schumann.

* * *

Es ist eine schöne Vorstellung, dass mit dem *Liebesfrühling* der Anfang des Œuvres eines gemeinsam arbeitenden Autorenpaars hätte gemacht sein können. Das Werk wäre dann nicht nur poetischer Ausdruck von Liebe, sondern die reale Umsetzung des Konzepts einer Liebes- und Künstlergemeinschaft, in der irgendwann die Arbeiten beider Partner ununterscheidbar verschmolzen wären – so wie es Robert Schumann in seinen Brautbriefen als Ideal formulierte. Aber bekanntlich ist die Geschichte anders verlaufen. Robert Schumann setzte seine Komponistenlaufbahn als einzelner Autor fort und blieb mit seinem Namen als Urheber und Eigentümer der Werke und des Œuvres identifizierbar. Clara Schumann hingegen sollte ihr Autorinnendasein – sofern es denn als Selbstkonzept je bestand – ganz aufgeben, aus vielfältigen Gründen, die in der privaten Situation und in der psychischen Disposition ebenso zu suchen sind wie in geschlechtergeschichtlichen Bedingungen. Ihren Ausdruck findet die Umorientierung der Künstlergemeinschaft in dem berühmten Relief von Clara und Robert Schumann von Ernst Rietschel, in der die Idee des gemeinsamen Schaffens durch die hierarchisierte Arbeitsteilung Komponieren – Reproduzieren ersetzt ist.⁵² Aber schon der *Liebesfrühling* ist nicht das Werk des gleichberechtigt agierenden Paares, sondern das Robert Schumanns. Nicht nur stammt von ihm die Idee, nicht nur ist er Urheber des zyklischen Konzepts, nicht nur hat er durch seine Publikationspolitik das Konstrukt des Doppelau-

⁵²Reproduktion z. B. auf <http://www.zeno.org/Musik/I/scum031a> (Abruf: 29.05.2010), dort nach Hermann Abert, *Schumann*, 4. neu bearbeitete Auflage (Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister, Bd. XV), Berlin 1920, S. 96. Zur Diskussion um das Relief vgl. Janina Klassen, *Clara Schumann – Musik und Öffentlichkeit* (Europäische Komponistinnen, Bd. 3), Köln-Weimar-Wien 2009, S. 209 f.

tors „Robert und Clara Schumann“ geschaffen, sondern das Werk ist auch Teil seines Œuvres, indem es sich in die Reihe seiner Werke zur Zyklizitäts- und Autorschaftsproblematik einfügt. Der Zyklus *Liebesfrühling* „von Robert und Clara Schumann“ gibt uns Auskunft über das Selbstverständnis des Autors Robert Schumann – eines Autors, der die Möglichkeit der doppelten Autorschaft in seine Autorenidentität hineinkonstruiert und sich das Konzept der Liebes- und Künstlergemeinschaft als Teil derselben aneignet. Und Claras Lieder gleich mit.

Rufus Hallmark

Amadeus Wendts *Bilder des weiblichen Lebens*: Ein Vorbild für Chamissos *Frauenliebe und Leben*?

Im Jahre 1836 veröffentlichte Carl Loewe seine Vertonungen der sieben ersten Gedichte aus Chamissos *Frauenliebe und Leben*.¹ Oswald Lorenz, den Schumann seinen „Lieder-Minister“ nannte,² verfasste eine höchst positive Rezension über den Loewe-Zyklus in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, November 1837.³ Es ist also sehr wahrscheinlich, dass Schumann Loewes Lieder kannte. Als Schumann im Juli 1840 seinen eigenen Zyklus auf Chamissos Gedichte komponierte, vertonte er die Anfangszeile von „Er, der Herrlichste von allen“ in einem Rhythmus, der nahezu identisch mit dem von Loewe ist (siehe Notenbeispiel 1).

Loewes Lied ist unzweifelhaft ein militärischer Marsch, sogar mit Trommelschlag im Klavier. Schumanns Lied verwendet auch den Marsch-Topos, aber viel subtiler als Loewe. Schumanns Arpeggio-Melodie in punktierten Rhythmen, die der Loewes ähnelt, wird im Klavier durch die gleichmäßig fließenden Achtel-Akkorde und die Basslinie in langsamen halben Noten genial sublimiert. Der Mann in Loewes Lied ist zweifellos ein herrlicher Offizier, während in Schumanns Lied männliche Eigenschaften in der Musik nur angedeutet werden.

Nach meiner Kenntnis ist dies der einzige Fall, in dem Schumann einen musikalischen Einfall direkt Loewes Liedern entnommen hat;⁴ aber weitere Arten des Einflusses sind ebenfalls denkbar. Es ist durchaus möglich, dass Loewes Lieder Schumann dazu angeregt haben, ganz anders an seine Kom-

¹Loewe vertonte alle neun Gedichte des Zyklus, veröffentlichte 1836 aber nur die sieben ersten. Nr. 9 „Traum der eignen Tage“ wurde 1868 gedruckt, Nr. 8 „Nun hast du mir den ersten Schmerz getan“ erst in der Gesamtausgabe: Carl Loewe, *Das Loewesche Lied*, hrsg. von Max Runze (= *Carl Loewes Werke*, Bd. 17), Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1904, S. 32–60.

²„Von Oktober bis Dezember besorgt mein Lieder-Minister, Oswald Lorenz, die Redaktion, den ich nicht in Dürftigkeit zurücklassen darf.“ Robert Schumann, Brief vom 08.08.1838 an Zuccalmaglio, in: *Briefe NF*, 1886, S. 112.

³*NZfM*, Bd. 7, Nr. 36, 3. November 1837, S. 141 f.: „C. Löwes neueste Balladen und Lieder“.

⁴Man hätte einen Rückgriff auf Loewes Vertonung „Nun hast du mir den ersten Schmerz getan“ in Schumanns achtem Lied vermuten können, wenn Schumann Loewes achttes Lied gekannt hätte, das aber zu dieser Zeit noch unveröffentlicht war. Beide Lieder stehen in der ernsthaften Tonart d-Moll und die Stimmen tragen die ersten Verse in langsamen, wiederholten Tönen vor.

The image displays two musical staves for the song "Er, der Herrlichste von allen". The top staff is Carl Loewe's setting, marked "In sanfter Majestät. [Andante maestoso]". It features a vocal line in G major and a piano accompaniment with a "dolce" marking. The bottom staff is Robert Schumann's setting, marked "Innig, lebhaft". It features a vocal line in G major and a piano accompaniment with a "p" marking. Both settings include the lyrics: "Er, der Herrlichste von allen, wie so milde, wie so gut!".

Notenbeispiel 1: „Er, der Herrlichste von allen“ aus Chamisso's *Frauenliebe und Leben* in zwei Vertonungen: oben Carl Loewe, op. 36/2; unten Robert Schumann, op. 42/2

position heranzugehen. Lassen Sie mich dies illustrieren. Loewes Lieder sind nicht ohne eigenen Charme, und mein Lieblingslied ist seine Vertonung von „An meinem Herzen, an meiner Brust“ (siehe Notenbeispiel 2).

Loewes Lied ist ein Wiegenlied, ein „Arbeitslied“ für Mütter, nach Mark Booths witziger Definition,⁵ und gleichzeitig ein Mittel, das Baby zum Schlafen zu bringen. Ein solcher Kontext kann sicherlich aus dem Chamisso-Gedicht abgeleitet werden: Eine Mutter und ihre Gedanken, während sie ihr Kind nährt und wiegt. Loewes Lied spiegelt also wider, was die Hauptfigur dieses Gedichts tut, während sie diese Worte spricht. Schumanns Lied hingegen schildert nicht die äußeren Umstände, sondern den inneren Zustand: Die erregte Freude und den Stolz der Frau über ihre Mutterschaft. In der Tat, wenn die Mutter ihr Kind zu Schumanns Lied wiegte, würde es aus ihrem Schoß zu Boden geworfen! Schumanns Lied ist nicht unbedingt besser als Loewes, es geht nur aus einem anderen Blickwinkel an Chamisso's Gedicht heran. Statt des dramatischen Realismus entscheidet Schumann sich für psychologischen Realismus.

In diesem Aufsatz möchte ich dem Gedanken nachgehen, dass Chamisso etwas ähnliches getan haben mag, als er seine Gedichte *Frauenliebe und Leben* schrieb, denen, wie ich darstellen werde, bis zu einem gewissem Grade eine Ge-

⁵Mark Booth, *The Experience of Songs*, New Haven (Yale University Press) 1981, S. 199.

The image displays two musical staves for the song "An meinem Herzen, an meiner Brust". The top staff is by Carl Loewe, marked "Andantino." in 3/4 time. The bottom staff is by Robert Schumann, marked "Fröhlich, innig" in 3/4 time. Both staves include a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal lines.

Andantino.
 An meinem Herzen, an meiner Brust, du mei-ne Won-ne, du mei-ne Lust!

Fröhlich, innig
 An mei-nem Her-zen, an mei-ner Brust, du mei-ne Won-ne, du mei-ne Lust.

Notenbeispiel 2: „An meinem Herzen, an meiner Brust“ aus Chamissos Frauenliebe und Leben in zwei Vertonungen: oben Carl Loewe, op. 36/7; unten Robert Schumann, op. 42/7

dichtreihe von Amadeus Wendt als Vorbild diente. Wendt, Musikhistorikern nicht unbekannt, war in erster Linie ein Gelehrter des Rechts und der Philosophie, aber er war auch ausgebildeter Musiker und Schriftsteller.⁶ Er wird am häufigsten als Herausgeber einer neuen, dritten Bearbeitung des Buches *Grundriss der Geschichte der Philosophie* von Wilhelm Gottlieb Tennemann (1829) zitiert, aber er hat auch Stendahls Rossini-Biographie übersetzt (1824) und eine musikhistorische Abhandlung geschrieben, wobei er unter den ersten war, die Haydn, Mozart und Beethoven zusammen als Exponenten eines „klassischen“ Stils beschrieben haben.⁷

Als der Leipziger Verleger Georg Reimer in den späten 1820er Jahren seinen neuen *Musenalmanach* plante, mit dem er hoffte, zu den rein literarischen Almanachen Schillers und Goethes des späten 18. Jahrhundert zurückkehren zu können, bestellte er Wendt zum Herausgeber.⁸ Wendts erster Band von

⁶ Art. „Amadeus Wendt (1783–1836)“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 42, Leipzig 1897, S. 747–748.

⁷ Amadeus Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland, und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung*, Göttingen (Dietrich) 1836.

⁸ Reimer beabsichtigte einen rein literarischen Almanach mit einer Auswahl der besten deutschen Lyriker im Unterschied zu den kommerziellen zeitgenössischen Taschenbüchern, die Aufsätze, Erzählungen, Rezensionen, Bilder usw. enthielten. Siehe Ernst Ferdinand Kossmann, *Der Deutsche Musenalmanach 1833–39*, Haag 1909; Maria (Gräfin) Lanckoronska und Arthur Rümann, *Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch-romantischen Zeit*, München (Heimeran) 1954, Reprint 1985; Paul Gerhard Klusmann, „Das literarische Taschenbuch der Biedermeierzeit als Vorschule der Literatur

1830 zeigte als Titelbild ein Porträt von Goethe, und unter den aufgenommenen Dichtern befand sich natürlich Goethe zusammen mit Arndt, Chamisso, Hoffmann von Fallersleben, Immermann, Platen, Rückert und Schwab.⁹

Zu dieser ersten Ausgabe trug Wendt selbst eine Reihe von Gedichten über Ereignisse im Leben einer Frau bei. *Bilder des weiblichen Lebens* genannt, waren diese Gedichte am Ende des Bandes abgedruckt. Im nächsten Jahrgang, dem *Musen Almanach für das Jahr 1831*, erschien erstmals Chamissos *Frauenliebe und Leben*.¹⁰ Wendt betreute den *Musen Almanach* drei Jahre lang (1830–1832); danach wurde er von Chamisso und Gustav Schwab übernommen und in *Deutscher Musenalmanach* (1833–1839) umbenannt.¹¹ Der erste Jahrgang unter den neuen Herausgebern wurde mit einem Titelbild von Chamisso versehen.

Als ich zum ersten Mal auf Wendts *Bilder des weiblichen Lebens* stieß, war ich natürlich sehr neugierig auf ihren Inhalt. Ich hielt es für eine sichere Arbeitshypothese, dass Chamisso den *Musen Almanach*, der schließlich auch seine eigene Arbeit enthielt, gekannt und die Gedichte Wendts gelesen haben muss. Somit fragte ich mich, ob vielleicht ein Einfluss auf *Frauenliebe und Leben* nachgewiesen werden könne. War das Erscheinen von Chamissos Zyklus in dem gleichen *Musen Almanach* ein Jahr später ein bloßer Zufall oder gibt es vielleicht Hinweise auf eine Verbindung zwischen diesen beiden unter einem ähnlichen Thema stehenden Gedichtzyklen? Dies sind die Fragen, die ich in diesem Referat zu beantworten hoffe.¹²

und der bürgerlichen Allgemeinbildung“, in: *Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von York-Gothart Mix, Wiesbaden (Harrassowitz) 1996, S. 89–111.

⁹Ich habe die gesamte Reihe des *Musen Almanachs* (1830–39) in der Houghton Library, Harvard University, eingesehen (Houghton 46543.5.H*). Ich bedanke mich bei der Harvard University und dem Bibliothekar Dr. William Stoneman für die Erlaubnis, Wendts Zyklus zu drucken.

¹⁰Einige Monate später erschien der Zyklus in Chamissos Band *Gedichte*, der im nächsten *Musen Almanach* (1832) angekündigt wurde. *Frauenliebe und Leben* erschien auch 1830 in Franz Kuglers Vertonung als Anhang in Kuglers *Skizzenbuch*.

¹¹Chamisso hatte mit Karl August Varnhagen von Ense bereits einen anderen *Musen Almanach* (1804–1806) herausgegeben.

¹²Franz Schüppen bemerkt: „Der Herausgeber Wendt [...] [hat] den ersten Band [des Musenalmanachs] mit seinem Zyklus *Bilder des weiblichen Lebens* abgeschlossen [...], zu dem Chamissos *Frauenliebe und Leben* [im nächsten Jahrgang] ein Kontrastprogramm entwirft.“ Schüppen geht nicht weiter darüber hinaus, aber seine Bemerkung bekräftigt meine Vermutung. Siehe Franz Schüppen, „Adelbert von Chamisso als Herausgeber und Beiträger des Deutschen Musenalmanachs“, in: *Literarische Leitmedien. Almanach und Taschenbuch im kulturwissenschaftlichen Kontext*, hrsg. von Paul Gerhard Klussmann und York-Gothart Mix, Wiesbaden (Harrassowitz) 1998, S. 171.

Dazu sollten vorab folgende Daten festgehalten werden: Der *Musenalmanach für das Jahr 1830*, in dem Wendts *Bilder* veröffentlicht wurden, erschien im September 1829. Nach seinen *Poetischen Hausbüchern* schrieb Chamisso das erste Gedicht (6. „Süßer Freund“) Ende 1829, den Rest des *Frauenliebe*-Zyklus im Januar 1830. Der *Musenalmanach für das Jahr 1831* erschien im Herbst 1830.¹³ Daher war es möglich, dass Chamisso die Gedichte Wendts kannte, bevor er seinen *Frauenliebe*-Zyklus schrieb.

Wendts Zyklus, der sich gesamt in dem Anhang zu diesem Aufsatz findet, besteht aus sieben Teilen:

1. Geburt
2. Kindheit
3. Die Jungfrau
4. Liebeserwachen
5. Hochzeit: Gäste. Jünglinge. Die Jungfrauen. Die Eltern
6. Die Hausfrau
7. Früher Tod

„Geburt“ beschreibt die kleine Tochter an der Brust der Mutter am Morgen, nachdem sie zur Welt kam; ihre Brüder sehen sie zum ersten Mal und der Vater äußert Wünsche für ihre glückliche Zukunft. „Kindheit“ zeigt das kleine Mädchen, wie es mit Puppen spielt, auf dem Schoß der Mutter sitzt, mit der Mutter im Garten spaziert und zu Bett geht. „Die Jungfrau“ erzählt, wie das Mädchen heranreift, und spricht von der schnell herannahenden Zeit, in der sie heiraten und das elterliche Haus verlassen wird. In „Liebeserwachen“ spricht die junge Frau davon, wie anders alles nun zu sein scheint, da sie liebt. „Hochzeit“, mit seinen 74 Zeilen der längste Teil des Zyklus, besteht aus vier festlichen Glückwünschen, die zunächst von allen Gästen gemeinsam und anschließend von den jungen Männern, den jungen Frauen und den Eltern auf Braut und Bräutigam ausgebracht werden. „Die Hausfrau“ beschreibt die Tätigkeit der Frau, die in Erwartung der Heimkehr ihres Mannes den Haushalt bestellt und ordnet. Das letzte Gedicht, „Früher Tod“, ist ein Abschied und Nachruf auf die Titelfigur nach ihrem frühen Tod.

Beim Lesen der Gedichte Wendts fand ich mehrere Passagen, in denen eine Vorahnung auf Chamisso mitschwingt. Es gibt eine Reihe von verräterischen Zeichen. Gelegentlich beschleicht einen das Gefühl, eine Wendung, eine Vers-

¹³ Adelbert von Chamisso, *Sämtliche Werke*, 2 Bde., hrsg. von Jost Perfahl und Volker Hoffmann, München (Winkler) 1975, Bd. 1, S. 798–99.

form aus Wendts Gedichten in Chamissos Zyklus wieder aufgegriffen zu finden. In Wendts drittem Gedicht, „Die Jungfrau“, ist zu lesen:

Aber die Jahre sie nahn, wo das Mädchen, dem Jüngling ergeben,
 Folget dem fremden Geschick, fern von dem traulichen Haus.
 Sel'ge Gewohnheit des Umgangs, da in der Gespielinnen Mitte
 Süßer Geschwätzigkeit Laut füllte den freundlichen Raum,
 Ach, wie rasch du entfloht!

Die Idee des Erwachsenwerdens und des Zurücklassens der Kindheitsfreunde findet sich ebenfalls in Chamissos Eröffnungsgedicht in zwei Versen knapp zusammengefasst:

Nach der Schwestern Spiele
 Nicht begehrt ich mehr.

In Wendts „Liebeserwachen“, wenn das Mädchen sagt,

Mich dünkt, ich schau' von hohem Sterne
 Verklärt der Welten lichten Saal,
 Und wie aus langer Zeiten Ferne
 Erscheint mir meiner Kindheit Thal.

Denken wir an die Zeilen aus *Frauenliebe* 4:

Ich hatt ihn ausgeträumet,
 Der Kindheit friedlichen Traum.
 [...]
 Ich werd ihm dienen, ihm leben,
 Ihm angehören ganz,
 Hin selber mich geben und finden
 Verklärt mich in seinem Glanz.

In beiden Gedichten lässt das Mädchen mit der Erfahrung der Liebe die Kindheit hinter sich und erlebt eine Verklärung, entweder seiner Welt oder seiner selbst. Wendt verwendet eine gemischte Metapher von Zeit und Raum; die Kindheit liegt in einem zeitlich fernen Tal. Für Chamissos Fräulein ist die Kindheit wie ein Traum, aus dem sie in größeres Bewusstsein erweckt wird.

Die überzeugendsten Hinweise finden sich im einleitenden Glückwunsch aller Gäste zu Beginn der „Hochzeit“-Verse. Zu beachten sind die Zeilenlängen, die abwechselnd klingenden und stumpfen Verschlüsse und die sechszeilige Strophenform:

Wir bringen dir, Holde,	. / . . /.
Des Jünglings Erwählte,	. / . . /.
Am festlichen Tage den festlichen Sang.	. / . . / . . /
Frei Walte der Jubel,	. / . . /.
Weit schalle die Freude,	. / . . /.
Von fröhlichen Tänzen erzittere das Haus!	. / . . / . . /

Wir erkennen, dass Chamisso für sein Hochzeitsgedicht die gleiche Zeilenlänge und Strophenform verwendet:

Helft mir, ihr Schwestern,	/ . . /.
Freundlich mich schmücken,	/ . . /.
Dient der Glücklichen heute mir.	/ . / . . / . /
Windet geschäftig	/ . . /.
Mir um die Stirne	/ . . /.
Noch der blühenden Myrte Zier.	/ . / . . / . /

Chamisso hat Wendts Schema mit Reimen ausgestattet und lässt seine Zeilen mit Hebungen beginnen, hat aber sonst die Form beibehalten. Da Chamisso diese besondere Strophenform nirgendwo sonst in seinem dichterischen Werk verwendet, sie ist hier einzigartig, untermauert dieses Detail meine Schlussfolgerung. Darüber hinaus führt Horst Joachim Franks *Handbuch der deutschen Strophenformen* diese Form nicht unter den 6-zeiligen Strophentypen auf. Franks *Handbuch* ist nicht erschöpfend, aber das Fehlen dieser besonderen Strophenform in seinem riesigen Kompendium bedeutet sicherlich, dass sie sehr selten, wenn nicht einzigartig ist.¹⁴

In dem gleichen langen Gedicht hören wir Wendts Jungfrauen zu der Braut sagen:

Nimm, o Geliebte, am Tage der Wonne
 Thränenbenetzt das Myrthenreis,
 Denn umglänzt von der Liebe Sonne
 Trittst du jetzt scheidend aus unserm Kreis

Wenn wir dies hören, so denken wir an die erste Strophe von Chamissos Gedicht (oben) und auch an die folgenden Zeilen:

¹⁴Horst Joachim Frank, *Handbuch der Deutschen Strophenformen*, München (Hanser) 1980.

Bist, mein Geliebter,
 Du mir erschienen,
 Gibst du, Sonne, mir deinen Schein?
 [...]
 Aber euch, Schwestern,
 Grüß ich mit Wehmut,
 Freudig scheidend aus eurer Schar.

Genauso wie in Wendts Gedicht helfen die anderen Mädchen auch in Chamissos Gedicht der Braut mit dem Myrtenkranz, es wird die Liebe als Licht der Sonne dargestellt und der Abschied der Braut aus dem Kreise der Freundinnen ihrer Mädchenzeit. Die letzten Zeilen von Wendts „Hausfrau“

O dürfte, geröthet die Wange
 Sie bergen an seiner Brust,
 Und leise die Lippen verkünden,
 Welch' Hoffen ihr einzig bewußt!

erinnern an die Zeilen aus *Frauenliebe* 6:

Komm und birg dein Antlitz
 Hier an meiner Brust,
 Will ins Ohr dir flüstern
 Alle meine Lust.

Diese Zeilen enthalten in beiden Gedichten die Mitteilung der Frau an ihren Mann, dass sie schwanger ist. (Da das unmittelbar folgende Gedicht Wendts, „Früher Tod“, vom Tod der Protagonistin handelt, können wir vermuten, dass die junge Frau bei der Entbindung gestorben ist.) Abgesehen von den Ähnlichkeiten beider Gedichte sei auf ein besonderes Detail hingewiesen: Während in Wendts Gedicht die Frau ihre geröteten Wangen in der Brust ihres Mannes vergräbt, ergreift in Chamissos Gedicht die Frau die Initiative und bittet ihren Mann, sein Gesicht an ihre Brust zu drücken.

Wenn man alle diese Ähnlichkeiten mit den Umständen der Veröffentlichung zusammennimmt, so führt dies fast unausweichlich zu der Schlussfolgerung, dass Chamisso den Wendt-Zyklus kannte und als Vorbild benutzte. Nehmen wir diese Beziehung als Arbeitshypothese an, können wir nun fragen, was die tiefere Bedeutung dieser Nachahmung und Umgestaltung ist. Wenn Chamisso in gewissem Sinne von Wendt inspiriert wurde und wenn Wendts *Bilder* sein Ausgangspunkt waren, wie gestaltete er sie dann neu?

Chamissos Zyklus unterscheidet sich auf vierfache Weise von dem Wendts: 1) Erzählablauf, 2) religiöse Inhalte, 3) Stereotype Vorstellungen von Gender-Klischees, 4) Stimme und Ausdrucksweise.

Auf den ersten Blick scheinen Wendts und Chamissos Gedichte einem ähnlichen Handlungsablauf zu folgen. Bei genauerem Inhaltsstudium stellen wir indessen fest, dass die Parallelitäten zwischen Wendts und Chamissos Gedichten begrenzt sind.

Wendt: *Bilder*

1. Geburt
2. Kindheit
3. Die Jungfrau
4. Liebeserwachen

5. Hochzeit

6. Die Hausfrau

—

7. Früher Tod [der Frau]

Chamisso: *Frauenliebe*

—

—

— [Schluss: 1. Seit ich ihn gesehen?]

1. Seit ich ihn gesehen, 2. Er, der Herrlichste, 3. Ich kann's nicht fassen, 4. Du Ring an meinem Finger

5. Helft mir, ihr Schwestern

— [Schluss: 6. Süßer Freund]

7. An meinem Herzen

8. Nun hast du mir den ersten Schmerz getan [Tod des Mannes], 9. Traum der eignen Tage

Chamisso hat einige Erzählpunkte Wendts ausgelassen und andere stark erweitert. „Geburt“ und „Kindheit“ sind verschwunden, nur Spuren von „Die Jungfrau“ und „Die Hausfrau“ bleiben erhalten. Außerdem betonte Chamisso stark den Inhalt von „Liebeserwachen“, das er auf vier Gedichte ausdehnte, und fügte seinem Zyklus ein Gedicht über die Mutterschaft hinzu. An den Schluss des Zyklus stellte er anstelle des Todes der Frau den ihres Mannes und unterteilte „Früher Tod“ in zwei Gedichte, ein trauerndes und ein tröstendes. Chamisso konzentrierte seine Gedichte jeweils auf einen Fokus. Jedes Gedicht ist im Wesentlichen ein Moment des Handlungsablaufs, nicht eine Reihe von Momenten. Jedes Gedicht bezeichnet einen speziellen Zustand – Verliebtheit, Verlobung, Hochzeit und so weiter – und liefert dazu Reflexionen. Jedes Gedicht impliziert, was geschehen ist, kein Gedicht erzählt die Geschichte in ihrem Ablauf.

Religion und Frömmigkeit finden sich bei Wendt in fast jedem Gedicht. Am Ende von Nr. 1 spricht der Vater ein Gebet für ein gutes Leben seiner kleinen Tochter; am Ende von Nr. 2 spricht das junge Mädchen ihr Abendgebet; in Nr. 3 wird sie konfirmiert und empfängt ihre erste Kommunion; in

Nr. 4 schafft das Erwachen der Liebe in ihr ein allgemeines Gefühl der Spiritualität; in Nr. 5 beobachten die Eltern fromm, dass die Ehe am Altar geweiht wird; Nr. 7 ruft ein Gefühl hervor, dass ihr Geist den Tod überleben wird.

Chamissos Gedichte enthalten im Unterschied dazu keine explizit religiösen Gefühle. Chamisso hegte eine allgemeine christliche Gesinnung, bekannte sich andererseits zu keinem bestimmten Glauben und gehörte keiner institutionalisierten Glaubensgemeinschaft an. In seinem Zyklus wird das Wort „Gott“ nie ausgesprochen, kein Gebet gebetet, kein religiöser Kontext anerkannt, nicht einmal in seinem Hochzeitsgedicht „Helft mir, ihr Schwestern“, obwohl davon auszugehen ist, dass die Hochzeit in einer Kirche stattfand. Die Gedichte sind ausgesprochen weltlich.

Natürlich spricht die junge Frau in Chamissos Gedichten von dem Mann, den sie liebt, mit so etwas wie religiöser Inbrunst und Hingabe. Man denke nur an eine Strophe aus Nr. 4 „Du Ring an meinem Finger“:

Ich werd ihm dienen, ihm leben,
Ihm angehören ganz,
Hin selber mich geben und finden
Verklärt mich in seinem Glanz.

Und in den Zeilen von Nr. 5 „Helft mir, ihr Schwestern“:

Lass mich in Andacht,
Lass mich in Demut
Mich verneigen dem Herren mein.

Daraus ist zu folgern, dass die intensive religiöse Hingabe an Gott (in Wendts Gedichten) durch eine ehrfürchtige Achtung vor dem Geliebten (in Chamissos Gedichten) ersetzt worden ist. In dieser Hinsicht mag heutzutage vielleicht weder Wendts noch Chamissos Perspektive sympathische Anerkennung finden. Man bemerke jedoch, dass Chamissos Gedichte den menschlichen Aspekt unterstreichen. Religiosität und Frömmigkeit gehörten nach den Vorstellungen jener Zeit zu den weiblichen Geschlechtscharakteristika und Wendts junge Frau entspricht sehr genau diesem Klischee. Andere Passagen beschreiben ihren gesellschaftlich vorgegebenen Lebenszweck. Wir wissen beispielsweise, dass ihr Schicksal vorgezeichnet ist, wenn die jungen Männer die Braut mit den Zeilen begrüßen (siehe „Die Jünglinge“ in „Hochzeit“):

Heil dir, o Jungfrau, du liebliche Rose,
Aufgeblüht zu der Menschen Lust,

[...]
 Seelengenuß und himmlischen Frieden,
 Bringst du dem Jüngling, von Gott beschieden.

Die Frau wurde dem Mann zur Freude geschaffen, um ihm ein ruhiges Lebensumfeld und Nahrung für seine Seele zu bieten. In dieser Hinsicht sei bemerkt, dass sich die Eltern zur Hochzeit ganz gegensätzlich zum biblischen Text äußern: „Und es schmiege das Weib treulich dem Freunde sich an“ anstatt „Darum verlässt der Mann Vater und Mutter und bindet sich an seine Frau“.¹⁵ Wendts Gedicht „Die Hausfrau“ schildert sie vor allem mit der Pflege des Hauses beschäftigt, das zur Vorbereitung der Ankunft des Mannes geputzt und geschmückt wird. Dies erscheint uns heute fast lächerlich, verwiesen sei auch auf die ersten Strophen. Chamissos Gedichte befassen sich nicht mit solchen alltäglichen Beschäftigungen der Frau, aber Wendt konnte sie offensichtlich nicht entbehren.

Obwohl die *Bilder* die Frau zum Thema haben, vermitteln sie interessanterweise auch einiges über den männlichen Geschlechtscharakter, vor allem in den Reden der Jünglinge und der Jungfrauen in „Hochzeit“. Die jungen Männer erzählen, wie der Mann sich fern der Heimat umtreibt, um vieles über Welt und Menschen zu lernen, Wissen anzusammeln und sein Glück zu suchen, bevor er sich heimwärts wendet, um eine Frau zu finden. Noch genauer beschreiben die Jungfrauen den Charakter des Mannes:

Hoch, fürwahr, ist der Jüngling zu loben,
 Welcher mit rastlostreibender Kraft,
 Immer gewendet den Blick nach oben,
 Aus sich selbst sein Schicksal erschafft.
 [...]
 [Er steht] fest in dem Sinne der Weisen,
 Stets gerüstet ein muthiger Held,
 Schirmet und schützt der Väter Sitte,
 Waltet und herrscht in des Hauses Mitte.

Im Gegensatz zu Wendts eklatanter und präskriptiver Darstellung der Geschlechtscharaktere sind Chamissos Gedichte eher zurückhaltend. Die junge Frau, die ihren Platz als Ehefrau und Mutter einnimmt, scheint dies aus freiem Willen zu tun. In Chamissos Gedichten haben wir den Eindruck, dass die Protagonistin ihr Leben so führt, wie sie es für sich selbst gewählt hat, und

¹⁵Vgl. 1. Mose, 2:24.

nicht, dass sie eine ihr vorgeschriebene Rolle spielt. Hinsichtlich des Mannes beschränkt sich Chamisso auf die Beobachtungen des Fräuleins, die ihre eigene, aus der Liebe gespeiste Meinung über den Mann ausspricht. Deswegen klingen ihre Äußerungen persönlich und individuell.

Viele der Unterschiede zwischen den Gedichten Wendts und Chamissos sind mit der vielleicht bedeutendsten und ausdrucksvollsten Unterscheidung verknüpft, nämlich der Erzählperspektive. In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, wie viele Typen Wendt miteinander mischt: Die direkte Erzählung eines allwissenden Sprechers, die direkte Rede der Nebenfiguren (der Vater, die Eltern, die Hausmädchen usw.), die lyrischen Äußerungen der Titelcharaktere, die formalen Glückwünsche von Mitgliedern der Hochzeitsgesellschaft und allgemeine Aussagen. Nur in „Liebeserwachen“ kommt es zu einer persönlichen lyrischen Äußerung der jungen Frau. Im Gegensatz zu dieser großen, freien Stilmischung Wendts bestehen alle Gedichte Chamissos aus lyrischen Äußerungen des zentralen Charakters. Wenn das heranwachsende Mädchen, die junge Frau, Braut, Ehefrau, Mutter und Witwe spricht, dann spricht sie mit ihrer eigenen Stimme. Chamisso hat Wendts Stimmenvielfalt in einen Zyklus von rein lyrisch-epischen Gedichten umgewandelt. Die Frau in seinem Zyklus spricht mit ihrer eigenen Stimme und teilt ihre eigenen Erfahrungen mit.

Indem er von überwiegend erzählender Dichtung und direkter Rede auf eine lyrische Selbstdarstellung der Frau übergeht, büßt Chamisso die bei Wendt durchaus vorhandene Möglichkeit ein, allwissende Äußerungen des Autors zu machen oder solche Äußerungen in den Mund der Figuren im Umkreis der Frau zu legen. Wendts Gedichte nehmen einen altbackenen, offiziösen und manchmal pompösen Charakter an. Sein Erzähler und die anderen Sprecher geben bekannt, wie die junge Frau fühlt und handelt oder wie sie fühlen und handeln soll, statt sie für sich selbst sprechen zu lassen. Außer im „Liebeserwachen“ nehmen Wendts Charaktere das gesetzte, lehrerhafte Wesen des Polonius in Shakespeares *Hamlet* an. Einige Beispiele mögen dies illustrieren.

Als der Vater am Ende des ersten Gedichts feierlich betet (siehe „Geburt“, Strophe 4 und 5), oder später angesichts der bedächtigen Rede der Eltern bei ihrem Glückwunsch (siehe „Die Eltern“ in „Hochzeit“), möchte man annehmen, dass Wendt diese Verse so geschrieben hat, um die natürliche Sprache der Eltern widerzuspiegeln. Es ist jedoch nicht nur in der Sprache der Eltern, auch die Jünglinge und Jungfrauen sprechen bei der Darbietung ihrer Glückwünsche sehr ähnlich. Ebenso klingt das dritte Gedicht, „Die Jungfrau“, in dem der allwissende Erzähler in ungereimten sechshebigen Versen redet, moralisierend und altmodisch. Man bemerke auch ein Detail des zweiten Gedichts,

„Kindheit“. In der vierten Strophe beschreibt der Dichter das Abendgebet des Mädchens:

[Es] faßt ins Herz den großen Namen
Des, der die Pracht der Sonne schuf,
Und winkte, daß die Sterne kamen;
Durch alle Welten klingt sein Ruf!

Die Verszeilen 1–3 schildern die Gedanken des Mädchens, aber die vierte kann nur als Reaktion des Dichters selbst verstanden werden. Er beschreibt das naiv betende junge Mädchen, und fügt, von dem Bild gerührt (oder einen Reim suchend), nach einem Semikolon diese Bemerkung an. (Es ist eine Nebenbemerkung, fast so, als nähme der Dichter sich einen Moment, um sich zu bekreuzigen!)

Dieser Wechsel der Personen ist typisch für die Gedichte Wendts, Chamisso hat dies vermieden und ganz anders gestaltet. Er versuchte nicht, dem Säugling, dem kleinen Kind oder der vorpubertären Jugendlichen eine Stimme zu geben, sondern er wartete, bis sein Charakter alt genug war, um mit einer reifen Stimme zu sprechen.¹⁶ Dann aber hat er die Gedanken und Gefühle der jungen Erwachsenen breit ausgeführt. Ein Grund für die Änderung des Schlusses war sicherlich, der Protagonistin Äußerungen zum Tod zu ermöglichen. Nachdem die Protagonistin ihre Mutterschaft erlebt hat, folgt in Chamissos Zyklus der Tod des Gatten und ihre tiefe, ausdrucksstarke Reaktion darauf. Wendts 10-strophiges Gedicht „Früher Tod“ ist weniger Ausdruck der Trauer um den Verlust der Protagonistin als eine weitschweifige, banale Versicherung, dass der Geist überlebt.

Wendts erzählender Duktus und ernsthafter Ton geben seinen Gedichten eine normative Geste, während Chamissos Monologe mit Blitzen von Realismus, Humor und aufrichtigem Gefühl wie scharfe und sympathische Beobachtungen erscheinen. Wendts Gedichte vermitteln den flüchtigen Eindruck einer stereotypen weiblichen Figur, während Chamisso das unauslöschliche Porträt eines individuellen menschlichen Wesens schafft. Wendts Erzählung fließt geradewegs von einem Ereignis zum anderen, alles verläuft in seinen vorgeschriebenen Bahnen; Chamissos lyrisch-epischer Zyklus hingegen springt von Angst, Eifer, Enttäuschung, Überraschung, Freude usw. vorangetrieben

¹⁶Chamisso kehrte aber zu dieser Möglichkeit zurück, als er im Februar 1831 *Lebenslieder und Bilder* schrieb. In diesen Gedichten schuf er Verse, die ganz natürlich von einem Knaben und einem Mädchen, aber auch von älteren Menschen, gesprochen zu werden scheinen. Als Dichter hat er das bemerkenswerte Talent, jedermanns Stimme nachzuahmen.

lebhaft hin und her. Chamissos Gedichte enthalten auch gewisse Anspielungen auf erotische Leidenschaften der jungen Frau

O lass im Traume mich sterben,
Gewieget an seiner Brust,
Den seligsten Tod mich schlürfen,
In Tränen unendlicher Lust.

und ebenso des Mannes:

Als ich befriedigt,
Freudiges Herzens,
Dem Geliebten im Arme lag,
Immer noch rief er,
Sehnsucht im Herzen,
Ungeduldig den heut'gen Tag.

Ähnliche Anspielungen wären für Wendt wahrscheinlich undenkbar gewesen. Ich bin mir natürlich bewusst, dass einige Leser mir vorhalten werden, Chamissos lyrische Erzählung sei subversiv. Durch seine dichterische Wahl, die Titelfigur in der ersten Person sprechen zu lassen, verführt er die Leserin dazu, in diesen Gedichten sich selbst wahrzunehmen und deren Einstellungen als ihre eigenen zu akzeptieren. Das ist eine Leithypothese von Ruth Solie in ihrem anspruchsvollen Aufsatz über *Frauenliebe und Leben*.¹⁷ Vielleicht sehen wir heute diese Wahl zwischen präskriptiver allwissender Erzählung einerseits und persönlich lyrischer Sprache andererseits als ein Dilemma an, besonders für einen männlichen Autor. Aber Chamisso hätte es nicht so gesehen. Für ihn war das eine reine schöpferische Tat.

Was immer Gegenstand seiner Gedichte war – eine blinde Jungfrau, ein Bettler, eine Jungfrau, die auf Befehl ihres Vaters ihren Geliebten zurückweisen musste, eine kluge alte Frau, eine Nonne, ein Invalid im Irrenhaus, eine Giftmischerin –, Chamisso versuchte immer, ein wahrhaftiges Porträt zu malen. Er hatte schon in den zwanziger Jahren solche Gedichte geschrieben, aber 1830–31 entstand eine neue Anzahl von Gedichten dieser Art: *Frauenliebe und Leben, Tränen, Lebenslieder und Bilder, Die Blinde*. Man könnte behaupten, dass *Frauenliebe*, die ersten Gedichte dieser Art, und somit auch Wendts *Bilder* ihn dazu veranlasst haben. Ob Chamisso *Frauenliebe und Leben* bewusst

¹⁷ Ruth Solie, „Whose life? The gendered self in Schumann's *Frauenliebe* songs,“ in: *Music and Text. Critical Inquiries*, hrsg. von Steven Paul Scher, Cambridge-New York (Cambridge University Press) 1992, S. 219–240.

als eine Verbesserung von Wendts *Bildern* gestaltet hat, weiß ich nicht zu sagen. Wahrscheinlich hat er Wendts Gedichte als „Rohstoff“ verwendet, wie er gelegentlich anderes Material für seine eigenen Arbeiten verwendet hat, ohne viel darüber nachzudenken.¹⁸ Nachdem wir Wendts *Bilder* mit Chamissos *Frauenliebe* verglichen haben, können wir heute unsere eigenen Schlussfolgerungen ziehen. Die Kenntnis von Wendts Gedichten erlaubt uns zu sehen, wie ein weniger phantasievoller, weniger geschickter, weniger einfühlsamer Dichter des Biedermeier eine Reihe von Gedichten über das Leben einer Frau schaffen wollte. Dieses Wissen erhöht unsere Wertschätzung von Chamissos Leistung.

Die Wertschätzung von Schumanns *Frauenliebe*-Liedern ist stark mit der Beurteilung der Gedichte Chamissos verbunden. Sie hängt von unserer heutigen Perspektive ab, die des Dichters begrenzte Sicht von Leben und Liebe einer Frau zu Recht ablehnt. Aber wir sollten die Leistung des Dichters zumindest in ihren historischen Kontext stellen, um zu würdigen, wie seine Gedichte, für sich betrachtet, zeitgenössische Dichtungen wie die Wendts weit übertreffen. Es wird nie möglich sein, uns Chamissos *Frauenliebe und Leben* voll und ganz zu eigen zu machen, doch können wir versuchen, wie schon Matthias Walz,¹⁹ Kristina Muxfeldt²⁰ und Herbert Hopfgartner²¹ es beschrieben haben, Chamissos Gedichte weder durch die Linse der klassischen und romantischen, noch durch die Linse der modernen Ästhetik zu verstehen, sondern seinen Zyklus vielmehr als eine meisterhafte Leistung seiner Zeit zu akzeptieren.

¹⁸Die zwei ersten Verse von Chamissos achtem Gedicht basieren auf der Äußerung einer Witwe in ihrem Bekanntenkreis über den Tod ihres Mannes: „Das ist der erste Schmerz, den Du mir gemacht hast, aber der trifft.“ Chamisso, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 798–99.

¹⁹Matthias Walz, „*Frauenliebe und Leben* Op. 42 – Biedermeierdichtung, Zykluskonstruktion und musikalische Lyrik“, in: *Schumann-Studien 5*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Ute Bär und Renate Rossner, Zwickau (Robert-Schumann-Gesellschaft) 1996, S. 97–115.

²⁰Kristina Muxfeldt, „*Frauenliebe und -leben* Now and Then“, in: *19th-Century Music* 25 (2001), S. 27–48.

²¹Herbert Hopfgartner, „Adelbert Chamisso, Revolutionär oder Biedermann? Der Liederkreis *Frauen-Liebe und Leben* im soziokulturellen Diskurs“, in: *Studia niemcoznawcze* 37 (2008), S. 113–129.

ANHANG

A. Wendt: *Bilder des weiblichen Lebens*

1. Geburt

Es hallet durch das kleine Haus
 Weithin ein Freudenton:
Der bangen Hoffnung Fessel sprang,
 Da ist Erfüllung schon!

Nun regt sich alles doppelt leicht
 Beim jungen Tageslicht,
Das, wie die Mutter, zärtlich schaut
 Dem Säugling ins Gesicht.

Die Brüder hüpfen auf den Ruf
 Zum Kämmerchen herein,
Wo ihnen stumm die Mutter zeigt
 Das liebe Schwesterlein.

Der Vater schaut zum Himmel auf
 Mit feierlichem Blick:
„Gieb, Herr und Gott, dem lieben Kind
 Ein freundliches Geschick!“

„Laß wachsen dieses Bäumchen zart,
 Im milden Sonnenschein
Die Blütenkrone nimm dereinst
 In deinen Himmel ein!“

2. Kindheit

Sie spielt in ihrer Brüder Kreise,
 Sie wieget, wie's die Mutter thut,
Ihr Püppchen ein, und summet leise:
 Ich bin dir, Kindchen, doch so gut!

Dann macht sie, treu den holden Winken,
 Sich von dem Spiel der Brüder los,

Und hüpf mit heitren Augen Blinken
 Der lieben Mutter in den Schooß;

Und wandelt still an ihrer Seite,
 Hin wo des Frühlings Blumen blühn,
 Und sieht entzückt in ferner Weite
 Die milde Abendsonne glühn.

Und faßt ins Herz den großen Namen
 Des, der die Pracht der Sonne schuf,
 Und winkte, daß die Sterne kamen;
 Durch alle Welten klingt sein Ruf!

Andächtig faltet sie die Hände
 So wie's die fromme Mutter thut,
 Bei der sie nach des Tages Ende
 Geschmiegt in süßem Schlummer ruht.

3. Die Jungfrau

Von des Lehrenden Wort, der das Gute mit sorglicher Seele
 Treu gepflegt und genährt ihr in der fühlenden Brust,
 Tritt nun die Jungfrau geweiht in der Frommen heil'ge Gemeinde,
 An den heiligen Tisch, zu dem gesegneten Mahl;
 Und die Aeltern, sie schaun mit Inbrunst zum ewigen Vater,
 Blicken mit rührender Lust hin auf das blühende Kind;
 Denn was im Fluge der Zeit Natur so gütig gestaltet,
 Unsichtbar und getreu hat es vollendet der Geist.
 Und geheiligt das Band, das in dunkler Ahnung gewoben,
 Noch über irdischem Lauf ewige Seelen vereint.
 Aber die Jahre sie nahn, wo das Mädchen, dem Jüngling ergeben,
 Folget dem fremden Geschick, fern von dem traulichen Haus.
 Sel'ge Gewohnheit des Umgangs, da in der Gespielinnen Mitte
 Süßer Geschwätzigkeit Laut füllte den freundlichen Raum,
 Ach wie rasch du entfloht! Noch tönen die lieblichen Stimmen,
 Aber wie bald, und es steht schweigend und öde das Haus!
 Zwar bleibt ewig vereint, was heilige Sitte verbunden,
 Doch mit des Anblicks Verlust rinnet die Thräne mit Recht.

4. *Liebeserwachen*

„Wo bin ich, ist es noch die Erde,
Die meinen Fuß geflügelt trägt,
Und steh' ich noch am heil'gen Heerde
Des Hauses, das mich treu gepflegt?

Mich dünkt, ich schau' von hohem Sterne
Verklärt der Welten lichten Saal,
Und wie aus langer Zeiten Ferne
Erscheint mir meiner Kindheit Thal.

Mir ist, als sprächen Geisterzungen
In jedem Blatt, in jedem Wehn,
Und was in Ahnung mir erklingen,
Das glaub' ich wirklich jetzt zu sehn.

Und wenn ich wieder mich besinne,
So ist's die alte Erde doch,
Der Frühling ist's, den ich beginne,
Der Erdenfrühling ist es noch!

Doch alles hat sich umgestaltet,
Und was in Blatt und Knospen drängt,
Was in der Erde Schooße waltet,
Das hat sich ganz in mich versenkt;

Und ob auch jetzt die Welt erweitert
Vor meinem trunknen Blicke schwebt,
Ein Aug' ist's nur, das mich erheitert,
Ein Blick nur ist's, der mich belebt.

Mir hat sich dieses Aug' erschlossen,
Ich hab' in diesen Blick geschaut,
Und nun sich Herz in Herz ergossen,
Ist mir die ganze Welt vertraut!“

5. Hochzeit

GÄSTE.

Wir bringen dir, Holde,
Des Jünglings Erwählte,
Am festlichen Tage den festlichen Sang.
Frei walte der Jubel,
Weit schalle die Freude,
Von fröhlichen Tänzen erzittere das Haus!

JÜNGLINGE.

Heil dir, o Jungfrau, du liebliche Rose,
Aufgeblüht zu der Menschen Lust,
Dieses Hauses gesegnete Loose,
Trägst du im Herzen, dir unbewußt;
Seelengenuß und himmlischen Frieden,
Bringst du dem Jüngling, von Gott beschieden.

Fernhin schweifte des Jünglings Streben,
Drang über Berge, ging übers Meer,
Schaute der Menschen bewegliches Leben,
Und der Völker lauten Verkehr,
Und mit des Wissens Beute beladen,
Wandelt' er eilend auf schwindelnden Pfaden.

Denn von des Westwinds Lüften gekoset,
Brennet im Busen ein wechselnder Schmerz.
Wellen, die ihr sein Schiffelein umtoset,
Nach der Heimath traget sein Herz!
Hin nach des Vaterlands freundlichen Zonen,
Wo ihm die Bilder der Kindheit wohnen!

Und er kam mit des Frühlings Gruße
In das befreundete Haus zurück,
„Doch was fehlt dir zum Erdengenusse?“
Fragt' ihn der Aeltern sorglicher Blick; –
Aber mit kindlichfrommer Geberde,
Senkt er schweigend das Auge zur Erde.

Und mit ahnungsvollem Verlangen,
Wandert er still durch das heimische Thal,
Da, da erschaut in des Lenzes Prangen,
Rose, dein Blick ihn zum ersten Mal,
Und in der seligen Aeltern Mitte
Kehret die Freude mit fliegendem Schritte.

DIE JUNGFRAUEN.

Nimm, o Geliebte, am Tage der Wonne
Thränenbenetzt das Myrthenreis,
Denn umglänzt von der Liebe Sonne
Trittst du jetzt scheidend aus unserm Kreis,
Und dem Geliebten dahingegeben,
Lebst du ein neues beseligtes Leben.

Hoch, fürwahr, ist der Jüngling zu loben,
Welcher mit rastlostreibender Kraft,
Immer gewendet den Blick nach oben,
Aus sich selbst sein Schicksal erschafft.
Prüfend des Geistes gewaltige Schwingen
Darf um den Preis er, den köstlichsten, ringen!

Und in des Lebens wirbelnden Kreisen,
In den bewegten Wogen der Welt,
Steht er fest in dem Sinne der Weisen,
Stets gerüstet ein muthiger Held,
Schirmet und schützt der Väter Sitte,
Waltet und herrscht in des Hauses Mitte.

Und zu dem Großen und Kühnen verbunden
Reicht er den Edelsten treulich die Hand,
Heilet hülfreich des Elends Wunden,
Rettet und bauet das Vaterland;
Sichtbar gedeihet des Guten Saame
Und im Heldenlied tönet sein Name.

Aber die Jungfrau, der Heimath gewogen,
Bleibet daheim in der friedlichen Bahn,

Und in der Treue Schatten erzogen,
 Schließt sie dem Baum sich, dem stützenden, an.
 Selig walten der Freundschaft Triebe,
 Aber mächtiger waltet die Liebe.

DIE ÄLTERN.

Nimmer, obwohl das Höchste erstrebet ein kämpfender Jüngling,
 Fließt ihm aus männlicher Brust voller Befriedigung Quell;
 Nimmer, ob himmlische Ruh' in dem Busen auch wohne der Jungfrau,
 Kann sie erblühen und gedeihen ferne dem schützenden Stamm;
 Drum – so will's die Natur, es führe der Mann die Geliebte
 Und es schmiege das Weib treulich dem Freunde sich an;
 Dann steigt nieder der Himmel, es winken segnend die Ahnen,
 Und der heil'ge Altar weiht der Menschheit Bund.

6. Die Hausfrau

Sie steht von ihrem Lager
 Am frühen Morgen auf,
 Und regelt hold geschäftig
 Im Hause des Tages Lauf.

Sie putzt und schmückt das Zimmer
 Dem Lieben zum Empfang,
 Der in der Fremde gehalten
 Verweilet schon allzulang.

Sie pflegt die Blumen im Garten,
 Zu schmücken des Gatten Brust,
 Die Dienerinnen umgeben
 Die Herrin mit stiller Lust.

„Ach, spricht treuherzig die eine,
 Ich möcht' wohl die Herrin seyn,
 Wie glänzt' doch, was sich ihr naht,
 Was sie schauet, mit festlichem Schein!“

Drauf spricht die andre: „Gott wahr' es,
 Daß ich trüge so stolzen Sinn;

Der lieben Frau nur zu dienen
Ist meinem Herzen Gewinn.“

Die Herrin aber nicht ruhend,
Bis daß der Abend naht,
Blickt in des Vollmonds Scheine
Gar sorglich nach schattigem Pfad.

Der Pfad, der den Lieben soll tragen
Zur harrenden Gattin zurück,
O dürfte sie selber ihm sagen,
Daß bei ihm nur weilet ihr Glück.

O dürfte, geröthet die Wange
Sie bergen an seiner Brust,
Und leise die Lippe verkünden,
Welch' Hoffen ihr einzig bewußt!

7. Früher Tod

Die Sterne stehn am Himmelsblau
Der Tag hat ausgerungen,
Da unter düstern Wolkengrau
Ihr Leben sanft verklungen.

Was schaut ihr Sterne hell und klar,
Vom Himmelszelt hernieder?
Es strahlt ihr holdes Augenpaar
Doch euren Blick nicht wieder.

Doch wie sie in der Kammer ruht –
– Schon ist der Geist von hinnen, –
Da ist, als wollte innre Gluth
Das Leben neu beginnen.

Wie vor dem Aug', das feiernd wacht,
Das Blau des Himmels zittert,
Den stillen Lauscher in der Nacht
Geheim die Erd' umschüttert.

Und rauscht und bebt nicht überall
Erfreuliche Bewegung,
Und selbst im Tode zuckt der Stral,
Erneuten Daseyns Regung.

Nein, nimmer kehret die Gestalt,
Die einst uns werth erschienen,
Und wo du traulich einst gewallt,
Da schaun dich Fremder Mienen.

Doch rastlos wirkt des Geistes Macht,
Und strebt von Stern zu Sterne,
Ihn fesselt nicht der Arm der Nacht,
Ihn hält nicht Näh' und Ferne.

Denn ewig wallt des Lichtes Meer,
Aus dem die Geister trinken,
Von dem genährt die Welten glühn
Und leuchtend untersinken.

Drum zartes Bild, so fahre hin,
Dein stets das Herz gedenket,
Denn deines Lebens treuer Sinn
Wird nicht mit dir versenket.

Er waltet fort in Lieb' und Dank,
Und bleibt dem Licht verbündet;
Die Fackel, die hinieden sank,
Ward droben neu entzündet.

Bernhard R. Appel

Die Stichvorlage zu R. Schumanns Ballade *Belsatzar* op. 57

„Der Künstler aber soll [in den Werken anderer Komponisten] alle Spuren verfolgen, die zur geheimern Arbeitswerkstatt des Meisters führen“, schrieb Schumann 1840 mit Bezug auf die Aufsehen erregende Leipziger Aufführung der vier Ouvertüren, die Beethoven für *Leonore* bzw. *Fidelio* geschrieben hat.¹ Diese Wissbegier des Künstlers befällt in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch den Musikphilologen: Um 1865 begründete Gustav Nottebohm die Skizzenforschung, um Einblicke in die Arbeitswerkstatt Beethovens zu gewinnen. In deren Tradition profiliert sich gegenwärtig die genetische Textkritik als eigener Forschungszweig auf der Suche nach neuen Erkenntniswegen innerhalb der komplexen Welt von Schaffensdokumenten.

Quellenfunde sind stets Glücksfälle, besonders dann, wenn dadurch die Überlieferung zu einem Werk geschlossen vorliegt und mithin die Werkgenese vollständig sichtbar wird. Und dies ist der Fall mit der jüngst aufgetauchten Stichvorlage² zu Schumanns Ballade *Belsatzar* op. 57, mit deren Fund auch noch der eines bislang unbekannten Verlegerbriefs von Schumann verbunden ist. Die Quellsituation zur Ballade lässt sich wie folgt zusammenfassen:

- Literarische Vorlage des Singtextes: Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Hamburg 1827, S. 71–73 (Schumanns Handexemplar: *D-DÜhi*; 83.5037)
- Textierter Melodieentwurf, nur T. 1–79
(kurz vor dem 7. Februar 1840: *D-DÜhi*; 75.45)
- Arbeitsmanuskript (7. Februar 1840): *Nr. 1* im *Liederbuch I* (*D-B*; *Mus. ms. autogr. R. Schumann 16(1)*, S. 5–12)

¹Die Aufführung fand unter Mendelssohns Leitung im Januar 1840 im Gewandhaus statt, worüber Schumann enthusiastisch berichtete: „Die vier Ouverturen zu Fidelio“, in: *NZfM*, Bd. 12, Nr. 5, 14. Januar 1840, S. 20. Das Zitat findet sich in einer weiteren Bezugnahme Schumanns auf diese Aufführung: „Musikleben in Leipzig während des Winters 1839/40“, in: *NZfM*, Bd. 12, Nr. 36, 1. Mai 1840, S. 144.

²Für den Hinweis auf diese Quelle sei Herrn Dr. Ulrich Leisinger, Stiftung Mozarteum, Salzburg, herzlich gedankt. Durch seine Vermittlung ermöglichte der Besitzer, der ungenannt bleiben möchte, im Juli 2009 eine Autopsie der Handschriften. Dem Besitzer danke ich bestens für die Einblicknahme und für seine großzügige Überlassung von Kopien und die damit verbundene Publikationserlaubnis.

- Stichvorlage (von Schumann revidierte Abschrift von Carl Brückner) mit autographem Titelblatt; beiliegend Brief Schumanns (Dresden, 13. Oktober 1845) an den Verleger Carl Siegel, Leipzig (Privatbesitz)
- [Korrekturfahnen des Notentextes, von Schumann überprüft (9.–18. Dezember 1845), verschollen]
- Originalausgabe *Belsatzar. Ballade von H. Heine für eine tiefe Singstimme und Piano forte* [...] *Op. 57*, Leipzig, bei Siegel & Stoll (17. Januar 1846, Plattennummer 14; Handexemplar Schumanns in *D-Zsch*; 4501/Bd. 11-D1/A4)

Bei den im Frühjahr 1840 zahlreich entstehenden Liedern und Chorwerken ist Schumann darauf bedacht, „nicht zu viel gleich zu ediren“, ³ um nicht als Massenproduzent von Vokalmusik bzw. als einseitig auf nur eine Gattung fixierter Komponist zu erscheinen (wie etwa Robert Franz oder Karl Loewe). Die reiche, im Jahr 1840 eingefahrene schöpferische Ernte von Vokalkompositionen wird hinsichtlich ihrer Drucklegung von Schumann bis 1854 (*Lieder und Gesänge* op. 127, Nr. 1–3, 5) „gestreckt“. ⁴ Bis 1846 werden pro Jahr maximal fünf, im statistischen Durchschnitt jedoch nur etwa drei der 1840 komponierten Vokalwerke veröffentlicht. Das Hauptkorpus von 18 Opera ist jedoch bis 1846 publiziert, wobei *Belsatzar* op. 57 den Abschluss bildet. Zäsuren zwischen der Beendigung einer Komposition und ihrer Drucklegung empfand Schumann als heilsam für die selbstkritische Qualitätsprüfung eines Werks.

Es hat doch auch sein Gutes, wenn man über seine Compositionen manchmal ein paar Jahre hinwegschläft. Das Gelungene übt seine Macht doch immer gleich und das läßt man gewiß unangetastet; am einzelnen Schwachen läßt sich aber dann um so sicherer nachhelfen. Im Grund ist's wahr, man wird doch auch in der Kunst, ohne es zu wollen, mit den Jahren gescheuter. ⁵

³ *Briefwechsel III*, S. 1048.

⁴ Mit den publizistischen Nachzüglern ab 1849 hat es eine jeweils eigene Bewandnis, auf die in unserem Zusammenhang nicht eingegangen werden muss. Die Veröffentlichung von Werken aus dem Liederjahr ist erst 1858 mit der postumen Edition der *Vier Gesänge* op. 142 abgeschlossen, von den erst im 20. Jahrhundert veröffentlichten Fragmenten und bis dahin unbekannten Liedern und Fassungen ganz zu schweigen.

⁵ Robert Schumann, Brief an Clara Schumann vom 9. September 1843, in: *Briefwechsel III*, S. 1203.

Belsatzar war allerdings schon für eine Druckveröffentlichung im Jahre 1842 vorgesehen. Am 27. Mai bot Schumann dem Bonner Verlag Simrock u. a. *Vier Balladen von H. Heine*, darunter *Belsatzar*, zum Druck an.⁶ Simrock war daran nicht interessiert, so dass *Belsatzar* bis 1845 in der Schublade verblieb. Im Herbst 1844 übersiedelte Schumann mit seiner Familie nach Dresden. Am 14. Juli 1845 teilte Carl Siegel (1819–1869) Schumann in einem Brief mit, er beabsichtige, seine Arbeitsstelle beim Verleger C. F. Peters aufzugeben, um einen eigenen Verlag zu gründen, und sei deshalb an der Drucklegung eines oder zweier Klavierlieder interessiert.⁷ Schumanns Angebot vom 19. Juli 1845, zwei Werke für Pedalflügel (opp. 58 und 60) zu liefern,⁸ lehnte Siegel jedoch ab.⁹ Ihm war an Vokalmusik gelegen. Nach einer Korrespondenzpause bot Schumann am 9. Oktober die Ballade op. 57 an, die Siegel postwendend am 10. Oktober akzeptierte und für die er eine Sofortzahlung des noch festzulegenden Honorars zusicherte,¹⁰ um seine kaufmännisch-verlegerische Seriosität und Zuverlässigkeit unter Beweis zu stellen. An diesem historischen Ort ist nun der Quellenfund zu situieren, der aus drei Dokumenten besteht: einem Brief, dem autographen Titelblatt-Entwurf und der Stichvorlage zu *Belsatzar*.

In einem bislang unbekannten Brief (siehe Abb. 1) teilt Schumann seine Vorstellungen hinsichtlich Honorar und Freixemplaren mit und fordert eine „anständige“ Druckausstattung:¹¹

⁶ *Erler I*, S. 279 f. Was in dieser Balladen-Edition vereinigt werden sollte, wurde nachmals weitgehend separat veröffentlicht: *Die beiden Grenadiere* op. 49/1, *Die feindlichen Brüder* op. 49/2, *Der arme Peter*, op. 53/3 und *Belsatzar* op. 57.

⁷ *Corr 18/3111*. Veröffentlicht in: *GA Briefe, III/3*, S. 390 f.

⁸ *GA Briefe, III/3*, S. 391.

⁹ Brief vom 22. Juli 1845; *BV 1099*; *Corr 18/3115*. Veröffentlicht in *GA Briefe, III/3*, S. 392 f.

¹⁰ *BV 1122*; *Corr 18/3147*. *GA Briefe, III/3*, S. 393 f.

¹¹ Der Brief ist in *GA Briefe, III/3*, S. 394 lediglich durch Schumanns Eintragung im Briefverzeichnis dokumentiert. Beschreibung des Brieforiginals: Einseitig mit schwarzer Tinte beschriebenes und mittig zum Brief gefalztes Blatt (27,4 x 21 cm). Verso-Seite leer. Autographe Adressenaufschrift: „S. Wohlgeboren / Herrn C. Siegel / (pr. addr. Bureau de Musique von Peters) / in / Leipzig“. Im Adressenfeld zwei Poststempel. Rechteckiger Abgangsstempel: „Dresden 13. Oct 45“ und runder Leipziger Eingangsstempel „Stadtpost 14. OCT. / I Gr. 10“. Dreieckig ausgeschnittene Siegelstelle unter der Adresse noch fixiert. Über der Adresse Verlegervermerke in Tinte: „1845. / R. Schumann / Dresden d. 13 Oct. / Beantw. dato. / Empf. dato“. Rechts quer zur Adresse in Bleistift von fremder Hand: „R. Schumann / Dresden, 13 / 10 / 1865 [sic]“.

Dresden den 13ten October 1845.

Geehrter Herr,

Das Honorar für die genannte Ballade ist fünf Louisdo'r [|]; das Manuscript selbst können Sie bis jetzt über 8 Tage in Empfang erhalten. Außerdem bedinge ich mir eine anständige Ausstattung und acht Freixemplare aus. Sind Sie zur Erfüllung dieser Bedingungen bereit, so geben Sie mir gefällige Notiz

Euer Wohlgeboren

ergeben

R. Schumann

Siegel lässt sich mit seinem Antwortbrief vom 14. Oktober auf alle Konditionen ein, und der Komponist kann den Eingang des Honorars in Höhe von 28 Talern im Haushaltbuch bereits für den selben Tag verbuchen.¹² Schumann seinerseits hält sich an seine Zusage, dem Verleger die Stichvorlage binnen acht Tagen, nämlich am 21. Oktober, zuzustellen.

Der Sendung liegt eine Honorarquittung bei.¹³ Die Achttagesfrist zwischen Zusage und Manuskriptversand könnte ein Indiz dafür sein, dass Schumann die ihm mutmaßlich schon seit 1841/42 vorliegende Abschrift noch einmal einer kritischen Revision unterzieht. Postwendend bestätigt Siegel am 22. Oktober den Eingang der Stichvorlage und schickt einen Verlegerkontrakt, den Schumann unterzeichnet und zu einem nicht bekannten Zeitpunkt zurückgesendet hat.¹⁴ Sicherheitshalber fragt Siegel am 11. November beim Komponisten an, ob er eine Dedikation der Ballade wünsche, worauf Schumann am 15. November abschlägig antwortet, er wisse „Niemand passend dazu“. Gleichzeitig erbittet er sich eine Revision des Notentextes sowie einen Titelblattdruck zur Ansicht.¹⁵ Am 9. Dezember schickt der junge Verleger zwar Korrekturfahnen des Notentextes nach Dresden, nicht aber das Titelblatt, das zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertiggestellt ist.¹⁶ Die von Schumann durchgesehenen (verschollenen) Korrekturbogen gehen am 18. Dezember nach Leipzig zurück.¹⁷

¹² *GA Briefe*, III/3, S. 395 und *Tb III*, S. 673.

¹³ *GA Briefe*, III/3, S. 396.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 397.

¹⁶ Ebd., S. 398.

¹⁷ Ebd., S. 399.

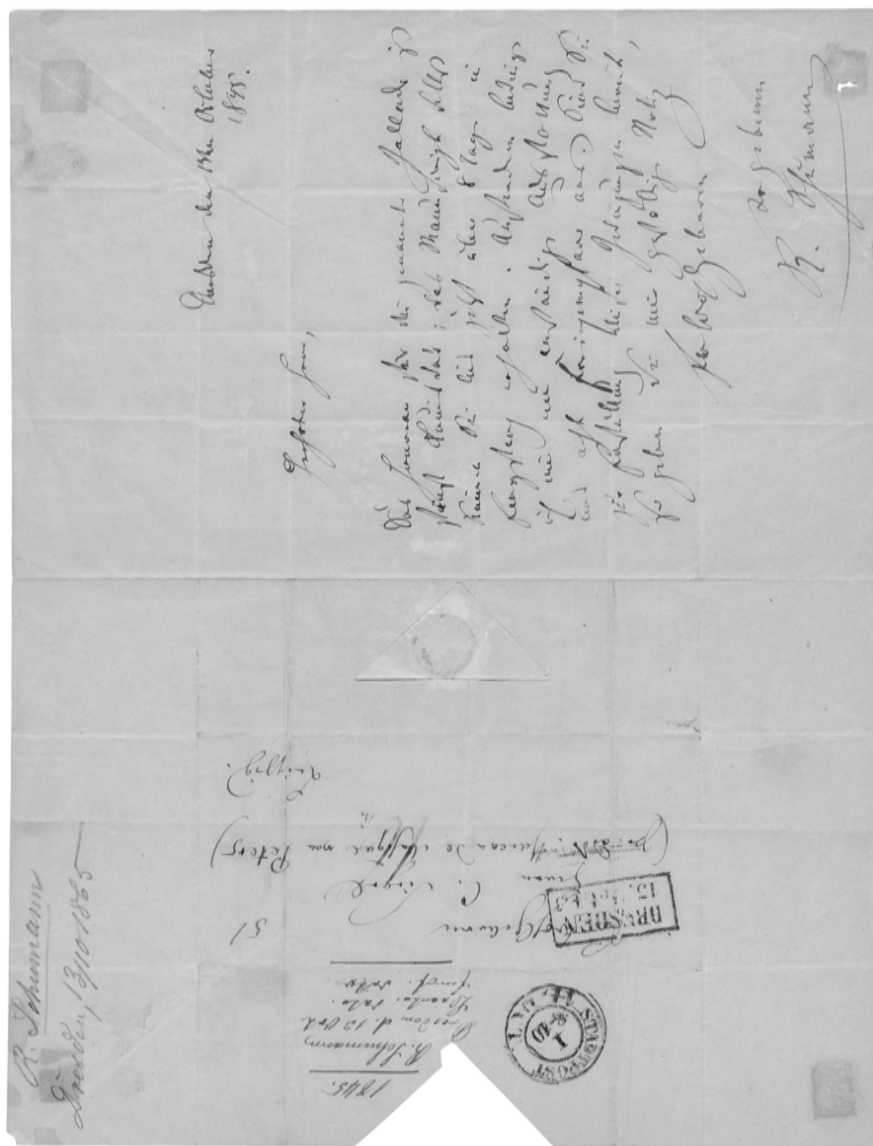


Abbildung 1: Brief Robert Schumanns vom 13. Oktober 1845 an Carl Siegel in Leipzig (Privatbesitz)

Am 1. Januar 1846 nahm der Verlag Siegel & Stoll offiziell seine Tätigkeit auf, und zum Startprogramm gehörte, wie die niedrige Plattennummer 14 erkennen lässt, Schumanns Balladen-Komposition. Schon am 17. Januar 1846 schickte Carl Siegel Freixemplare der eben erschienenen Druckausgabe nach Dresden.¹⁸ Eines davon ist in Schumanns Handexemplaren überliefert (siehe obige Quellenübersicht). Die Originalausgabe ist sorgfältig hergestellt worden und weist keine Stichversehen auf. Diese Sorgfalt ist sicherlich dem Gründungsseifer des auf gute Reputation bedachten Verlagsgründers einerseits und Schumanns Korrekturlesung andererseits zu danken. Voraussetzung des guten Notenstichs war allerdings die sorgfältig geschriebene und vom Komponisten überprüfte Stichvorlage, die am 21. Oktober 1845 an den Verleger geschickt worden ist. Sie besteht aus zwei Teilen: einem Titelblatt und dem Notentext.

Auf der ersten Notenseite der Stichvorlage ist am Falz ein nur einseitig beschriebener Zettel (14x11 cm) mit Siegellack aufgeklebt. Es ist die autographie Titel-Angabe: *Belsatzar. / Ballade von H. Heine, / für eine tiefe Singstimme / und Pianoforte / componirt / von / Robert Schumann. / Op. 57* (siehe Abb. 2). Darauf befindet sich unten in der Mitte, die von fremder Hand (Carl Siegel?) geschriebene Nummer 14. Diese vom Verleger zugewiesene, mit Tinte geschriebene Plattennummer befindet sich auch auf der ersten Notenseite unten in der Mitte (siehe Abb. 3).

Der Notentext ist auf zwei ineinander liegenden Bogen im Querformat (24,7 cm x 33,2 cm) überliefert. Die Notenabschrift umfasst demnach acht, mit braunschwarzer Tinte beschriebene Seiten. Die Systemlinien sind in blauer Farbe gedruckt. Vom ersten Notenblatt ist oben rechts ein dreieckiges Blattstück ohne Textverlust abgeschnitten (Ausschnittmaße: Hypotenuse: 14,8 cm; Kathete, obere Ausschnittkante: 12 cm, Kathete, seitliche Ausschnittkante: 7,6 cm; siehe Abb. 3).¹⁹ In der linken Ecke der ersten Notenseite findet sich eine von Schumann mit Tinte geschriebene Anweisung für den Notenstich: „Hochformat.“ Die mit Blei notierten Bezeichnungen „Singstim[m]e“ und „Pianoforte“ im Vorsatz des ersten Taktes stammen von fremder Hand, vermutlich vom Verleger Siegel selbst. Die Abschrift enthält durchweg Stechermarken in Blei, die mit den Umbrüchen der Originalausgabe übereinstimmen.

Indizien sprechen dafür, dass die Abschrift im Frühjahr 1840, bald nach Abschluss der Ballade im *Liederbuch I* angefertigt worden ist. Das Papier des *Liederbuchs I* ist mit dem der beschriebenen Stichvorlage identisch. Das Format und der Satzspiegel der gedruckten Systeme sowie deren blaue Druckfar-

¹⁸Ebd., S. 399 f.

¹⁹Vermutlich befand sich an dieser Stelle ein Besitzer- oder Widmungsvermerk. Die Provenienz der Stichvorlage ließ sich nicht klären.

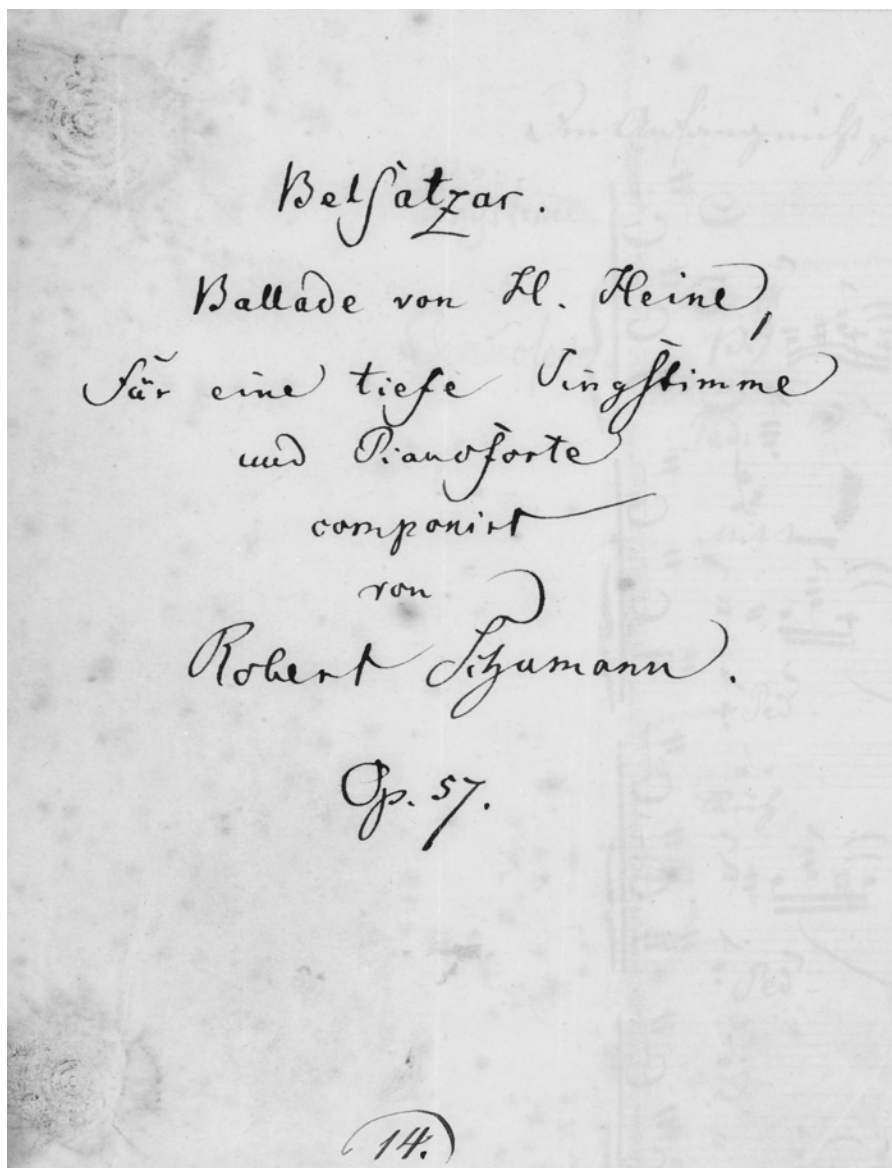


Abbildung 2: Autographes Titelblatt-Entwurf zur Ballade Belsatzar op. 57 (Privatbesitz)

in Anfang misst, schnell, ungemessen und rasch

Vaccar. Melodien

Christe, du Barmherziger

14.

Carl Brückner

Abbildung 3: Belsazar op. 57, T. 1–8. Erste Seite der Stichvorlage, geschrieben von Carl Brückner mit autographen Korrekturen Robert Schumanns (Privatbesitz)

be stimmen überein und sprechen für eine zeitliche Nähe zwischen Abschluss der Komposition (sie ist im *Liederbuch I* autograph datiert: „7. 2. [18]40“) und der Kopie. Geschrieben hat sie Carl Brückner (1798–1871), der ab 1836/37 für Schumann tätig war und zu dessen Hauptkopisten der Leipziger Ära wurde, allerdings auch noch in der Dresdner Zeit gelegentlich für Schumann gearbeitet hat. Für die Leipziger Zeit weist Anette Müller in ihrer grundlegenden Arbeit über Schumanns Kopisten²⁰ dem Schreiber Brückner 20 Kopiaturen zu, beginnend mit den *Symphonischen Etuden* op. 13 und endend mit den (heute verschollenen) Streicherstimmen zu den *Faust-Szenen* WoO 3. Brückners sorgfältige Notenschrift bestimmte ihn zum Spezialisten für Stichvorlagen. Seine Kopiaturen von Vokalwerken aus dem Liederjahr 1840 sind recht umfangreich,²¹ so dass sich die *Belsatzar*-Abschrift plausibel in diesen zeitlichen und örtlichen Kontext (Leipzig) fügt. Haushaltbücher und Briefe liefern keine Hinweise oder Anhaltspunkte zur Datierung der Kopie. Mai 1842, der Zeitpunkt der Verlagsofferte Schumanns an Simrock, liefert einen möglichen, wenn auch nicht sicheren terminus ante quem für die Entstehung der Stichvorlage.

Dass Brückners Kopiervorlage das in *Liederbuch I* enthaltene Arbeitsmanuskript war, zeigt sich u. a. im Layout seiner Abschrift. Der Kopist übernimmt nicht nur akkurat den Kopftitel und den Notentext der jüngsten gültigen Schicht des Autographs, sondern sogar nahezu vollständig auch die von Schumann vorgegebene Takt-, Akkoladen- und Seiteneinteilung, wozu die identischen Notenpapierformate von Vorlage und Abschrift geradezu eingeladen haben mögen.²² Brückner war offenbar beauftragt worden, die im Arbeitsmanuskript im Bass-Schlüssel notierte Singstimme in die Oberoktav und in den Violinschlüssel umzuschreiben. Diese Umnotierung steht mit der im Titel geforderten „tiefen Singstimme“ in Verbindung. Der Violinschlüssel

²⁰ Anette Müller, *Kopist und Komponist – Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns*, Hildesheim 2010. Alle Angaben zu Brückner beziehen sich auf diese Arbeit (besonders S. 123–126 und S. 187 mit einer Probe von Carl Brückners Notenhandschrift). Frau Anette Müller gilt mein großer Dank nicht nur für die gewährte Einsichtnahme in ihre Arbeit vor deren Drucklegung, sondern auch für weitere mündlich mitgeteilte Hinweise.

²¹ Brückner kopierte folgende Werke: *Myrthen* op. 25/3, 13–15, 17–26; *Lieder und Gesänge* op. 27/3 und 4; *Eichendorff-Liederkreis* op. 39/12, *Fünf Lieder* op. 40; *Frauenliebe und Leben* op. 42, *Romanzen und Balladen*, Heft I, op. 45/3; *Dichterliebe* op. 48, *Romanzen und Balladen* Heft II, op. 49/2, *Die feindlichen Brüder* op. 49/2, *Romanzen und Balladen* Heft III, op. 53/1. Später kamen noch Abschriften von Vokalkompositionen hinzu, die Schumann 1846 komponierte: *Fünf Lieder nach R. Burns* op. 55/5, *Vier Gesänge für gemischten Chor* op. 59/2 und 3.

²² Lediglich auf der letzten Seite der Stichvorlage (mit den Takten 83–99; siehe Abb. 4) weicht der Schreiber zugunsten einer weniger gedrängten Textverteilung von der autographen Vorlage (*Liederbuch I*) ab.

ist einerseits für eine Altstimme und andererseits – in der Unteroktave gelesen – für eine Bariton- oder Bass-Stimme bestimmt. Die von Carl Brückner angefertigte Reinschrift enthält autographe Korrekturen und konzeptionelle Änderungen, in denen sich eine sorgfältige Revision Schumanns erkennen lässt. Wann Schumann diese vorgenommen hat, ob noch in Leipzig im Umfeld des Liederjahres oder erst in Dresden kurz vor der Übergabe des Manuskripts an den Verlag Siegel & Stoll ist nicht zu klären. Eine (möglicherweise zweite) Durchsicht dürfte Schumann vor Versendung der Stichvorlage (21. Oktober 1845) vorgenommen haben.

Schumanns Eingriffe in die Kopistenabschrift lassen sich qualitativ und quantitativ klassifizieren. (Berichtigungen kleinerer Abschreibfehler und -ungenauigkeiten können hier unberücksichtigt bleiben.) Die meisten und zugleich bedeutsamen Eingriffe erweisen sich als konzeptionelle Änderungen des Deklamationsrhythmus, gefolgt von kleineren Modifikationen des diastematischen Verlaufs der Singstimme. Eingriffe in den Klaviersatz finden sich nur wenige (siehe Abb. 4).

Im Vergleich der überlieferten Handschriften zeigt sich, dass innerhalb der kompositorischen Arbeit, beginnend mit dem Melodieentwurf über das Arbeitsmanuskript hin zur Stichvorlage, der Fokus der Revision auf dem Vokalpart liegt. In jeder Arbeitsphase wird der Singstimmenverlauf immer wieder geprüft und geringfügig geändert. Dieses Feilen am Detail trägt nahezu systematischen Charakter. In allen drei Werkstatt-Dokumenten (Melodieentwurf, Arbeitsmanuskript im *Liederbuch I* und Stichvorlage) gilt Schumanns deklamatorische Aufmerksamkeit vor allem den Vers-Anfängen und -schlüssen.

1. Zu Beginn der Ballade werden auftaktige Vers-Anfänge von Achteln (im Melodieentwurf) in Viertel (*Liederbuch I*) umgewandelt (T. 6, 8, 10).
2. Versschlüsse werden von Achteln (Melodieentwurf und *Liederbuch I*) in Halbe (Stichvorlage) gedehnt und dies nahezu konsequent und einheitlich (T. 6, 8, 10, 32, 39, 41, 81, 87, 89, 91). Beide Maßnahmen dienen der deutlichen syntaktischen Abgrenzung der Verse. Andererseits werden bestimmte Verse weiterhin mit Achteln bzw. sogar mit Sechzehnteln eröffnet, und manche Zäsuren an den Vers-Enden werden deklamatorisch „überannt“, um neben dem ruhigen Erzählton gezielt einen dramatischen Duktus herzustellen.
3. Die in Heines Dichtung gelegentlich auftauchenden daktylischen Versrhythmen setzte Schumann anfangs teilweise in Triolen um, ändert dies jedoch (mit Ausnahme von T. 94) in duale Rhythmik (T. 21, 31, 82, 85).

Handwritten musical score for Robert Schumann's Ballade Belsatzar, measures 83-99. The score is written on ten staves, with the first staff being a vocal line and the others being piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are numerous handwritten corrections and annotations in ink, including "adagio", "Ma-gis", and "Ma-gis". The score is written on aged, slightly stained paper.

Abbildung 4: Belsatzar op. 57, T.83–99: Letzte Seite der Stichvorlage geschrieben von Carl Brückner mit autographen Korrekturen Robert Schumanns (Privatbesitz)

Über die Gründe kann man nur spekulieren: Daktylen intendieren einen tänzerischen Gestus, der dieser Ballade nicht angemessen wäre. Dass Schumann mit der nahezu durchgängigen Tilgung der daktylischen Deklamation Konflikt-rhythmen vermeiden wollte, die sich aus der Kombination von ternärer Deklamation mit binärer Motivgliederung des Klaviersatzes ergeben würden, mag man nicht recht glauben, da Schumann derartige rhythmische Reibungen nicht scheut.

Zusammenfassend gesprochen handelt es sich bei den Revisionen kaum um substantielle Änderungen, sondern um deklamatorische Klärungsvorgänge: Die Versgliederung der Dichtung wird in der melodischen Syntax aufgegriffen, und die dichterisch vorgegebene Versrhythmik wird in eine angemessene Melodierhythmik überführt, ohne sich dabei den metrischen Vorgaben der Dichtung bedingungslos zu unterwerfen.

Schumann findet in *Belsatzar* seinen eigenen Balladenton, dessen zentrale kompositorische Leitvorstellungen optimale Textverständlichkeit und differenzierter Erzählton sind. Die Ballade ist nahezu durchweg syllabisch vertont; nur selten erhalten Einzelsilben zwei Töne und nur einmal drei Töne („Knechtschaar“, T. 34) zugewiesen. Am Text des Dichters ändert Schumann (im Unterschied zu einigen anderen Liedvertonungen) demnach nichts, und er hält sich in der Deklamation an einen narrativen Sprachfluss, der keine Wort- oder Satzteilwiederholungen duldet.²³

Entgegen späteren Gepflogenheiten des Komponisten ist der Singtext im Berliner Arbeitsmanuskript (*Liederbuch I*) vollständig und gut lesbar unterlegt, so dass der Kopist Brückner bei der Abschrift nicht auf eine zusätzliche separate Textvorlage (etwa eine Druckausgabe von Heines *Buch der Lieder*, 1827) angewiesen war. Auch in Schumanns akkurater Singtextunterlegung spiegelt sich eine hohe kompositorische Aufmerksamkeit gegenüber dem Text.

Dass *Belsatzar* im Arbeitsmanuskript, dem *Liederbuch I* (Februar bis Juli 1840), an erster Stelle steht, besagt für die Datierung zunächst wenig. Aber das Abschlussdatum 7. Februar 1840 zeigt, dass die Ballade zu den frühesten Produkten des Liederjahrs gehört.²⁴ *Belsatzar* ist Schumanns erster Beitrag

²³Dort, wo eine Wortwiederholung vorliegt, geht sie auf Heine zurück: „Dem König ward's heimlich, heimlich im Busen bang...“

²⁴Die früheste Frucht des Liederjahrs ist die Heine-Vertonung „Du bist wie eine Blume“ op. 25/24 (23. Januar 1840). Vgl. hierzu Thomas Synofzik, „Die Anfänge des Schumannschen Liederjahrs – Neue Dokumente und Interpretationen“, in: *Schumann-Studien* 7, hrsg. von Anette Müller und Gerd Nauhaus, Sinzig 2004, S. 137–150. Laut den Datierungen im *Liederbuch I* entstanden vor *Belsatzar* die Arbeitsmanuskripte zu drei Liedern aus den

zur Gattung Ballade,²⁵ die sich zunächst als solistisches Klavierlied präsentiert, sich dann in Chorwerken und schließlich in der von Schumann „erfundenen“ großen symphonischen Chorballade ausdifferenziert.²⁶

Die mit der wieder aufgefundenen Stichvorlage so gut wie geschlossene Quellenüberlieferung lädt zu einer genetischen Edition geradezu ein. Die aufgrund fehlender Korrekturfahnen bestehende Überlieferungslücke ist leicht zu verschmerzen, weil zwischen Stichvorlage und Originalausgabe keine konzeptionellen Änderungen mehr vorgenommen worden sind.

Myrthen: „Freisinn“ op. 25/2 (3. Februar), „Sitz’ ich allein“ op. 25/5 und „Setze mir nicht, du Grobian“ op. 25/6 (4. Februar).

²⁵Von Schumanns früher Vertonung von Goethes *Fischer* (RSW, Anhang M2, Nr.6) aus dem Jahre 1827/28 führt keine Traditionslinie zu *Belsatzar*. Heine selbst betrachtete übrigens sein Gedicht nicht als Ballade, sondern als Romanze, die für ihn – im Unterschied zu unserem verengten Alltagsverständnis der Gattung – jedwede Verserzählung bezeichnen kann.

²⁶Am Beispiel von *Belsatzar* op. 57 wies Sonja Gesse-Harm auf die Brückenfunktion der Ballade zwischen Lied und Oper hin: Sonja Gesse-Harm, „Buchstaben von Feuer“. Zur Bedeutung des Dramatischen in Robert Schumanns Romanzen und Balladen nach Texten Heinrich Heines“, in: *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, hrsg. von Henriette Herwig u. a., Stuttgart-Weimar 2007, S.217–228.

Jon W. Finson

Schumann, Anti-Semitism, and the *Drei Gesänge aus Lord Byron's Hebräischen Gesängen* op. 95

In his biography *Mendelssohn: A New Image of the Composer and his Age*, later revised slightly and republished as *Mendelssohn: Leben und Werk in neuer Sicht*, Eric Werner takes great pains to denounce what he views as Wolfgang Boetticher's "wild distortions, omissions, and even forgeries" ("tolle Verdrehungen, Auslassungen, ja Fälschungen") in his 1942 book on Robert Schumann's unpublished writings concerning his relationship to Felix Mendelssohn, which portrayed Schumann's opinion of his fellow composer in a negative light. Throughout Werner's biography he continues along these lines, his argument running that Boetticher had incorrectly painted Schumann as anti-Semitic, particularly with regards to Felix Mendelssohn.¹ Boetticher in *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*² certainly quotes the composer selectively with respect to Mendelssohn, following the Nazi party line (though the outright "forgeries" appear merely to be mistaken readings). And in his 1941 doctoral dissertation Boetticher takes great pains to select quotations critical of Mendelssohn from among Schumann's private writings, so as to imply a lack of sympathy if not overt anti-Semitism.³ Elsewhere in this same doctoral work, Boetticher states explicitly that Schumann expresses anti-Semitic sentiments:

Es fehlt in Schumanns Äußerungen gelegentlich nicht an *anti-semitisch* gefärbten Anschauungen, die freilich nicht unmittelbar in ein politisches Denksystem einzuordnen sind. Dennoch muß namentlich die konstante Verwendung des Begriffes 'Jude' als Schimpfwort in den [...] Äußerungen Schumann's gegen Wieck auffallen. Einmal in einem Brief an Clara (1.3.1839): 'Ist Heller

¹The most direct statements in *Mendelssohn: A New Image of the Composer and his Age*, trans. Dika Newlin, London (The Free Press of Glencoe) 1963, appear on pp. 265–6. – Idem., *Mendelssohn: Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich (Atlantis Musik-Buch Verlag) 1980, p. 285–7.

²*Boetticher II*.

³*Boetticher I*, p. 255–62; a sobering epilogue to this dissertation comes in the form of Gerd Nauhaus's "Anhang: Zur Verleihung des Robert-Schumann-Preises 1943", in: *Schumann Studien* 7, ed. Anette Müller, Sinzig (Studio Verlag) 2004, p. 249–58.

Jude? Ich glaub es nicht. Er scheint mir [aber] etwas recht liederlich'.⁴

The controversy between Werner and Boetticher had a subsequent history, moreover. Jeffrey Sposato later revealed in great detail Werner's own invention of material for his book on Mendelssohn, designed to show incorrectly that the composer held strong religious convictions with regard to Judaism.⁵ And Willem de Vries documented Boetticher's Nazi activities and what must have been an attendant anti-Semitism beyond any shadow of a doubt.⁶

However much Nazi politics motivated Boetticher's early writings, he unfortunately had one thing right. As a young man Robert Schumann privately made rare, but undoubtedly anti-Semitic statements, the most explicit and vehement of which concern Felix Mendelssohn. And what is more, Clara Schumann shared these sentiments.

Of Schumann's early and unflattering characterizations of Friedrich Wieck we can take a sample from the composer's diary on 23 August 1832:

Wie viel höher steht [Heinrich] Probst! [Wieck] gukt sehnsuchtig nach der Alpe, von der Pr.[obst] schon herabsteigt. – [Wieck] will den Geiz verbergen; darum hat er ihn. Die Geldgier setzt sich rußig jeden seiner Gedanken. Selbst in seinen Gesichtszügen hat sich nach u. nach das Jüdische (anges) ausgedrückt.⁷

And anti-Semitism appears clearly in Robert's and Clara's common diaries, for instance in Clara's comments during the second week of their marriage:

Emma Meyer hat mich mit in die Stadt zu sich genommen. Ich war unter lauter Juden drinn, da ist Einem denn doch ein wenig unbehaglich, obgleich man Meyers die Juden wenig anmerkt.⁸

More pointedly concerning Mendelssohn we can read an exchange between the couple from mid November 1840:

⁴ *Boetticher I*, p. 186.

⁵ *The Price of Assimilation: Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition*, New York (Oxford University Press) 2006, p. 24–32.

⁶ *Sonderstab Musik: Music Confiscations by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi Occupation of Western Europe*, Amsterdam (Amsterdam University Press) 1996, p. 181–200.

⁷ *TB I*, p. 413.

⁸ *TB II*, p. 103–4.

Klara (frug mich) sagte mir, daß ich gegen Mendelssohn veränderte schiene; gegen ihn als Künstler gewiß nicht – das weißt du – hab' ich doch seit Jahren so viel zu seiner Erhebung beigetragen, wie kaum ein Anderer. Indeß – vergeßen wir uns selber nicht zu sehr dabei. Juden bleiben Juden; erst setzen sie sich zehnmahl, dann kömmt der Christ. Die Steine, die wir zu ihrem Ruhmestempel mit aufgefahren, gebrauchen sie dann gelegentlich um auf uns damit zu werfen. Also nicht zu viel, ist meine Meinung. Wir müssen auch für uns thun und arbeiten.

To which Clara replied the next week:

Fürerst muß ich Dir, mein lieber Mann, in Bezug des oben geschriebenen sagen, daß ich Dir ganz recht gebe, und auch manchmal im Stillen Aehnliches gedacht habe, doch aus großer Verehrung für *Mendelssohn's* Kunst immer wieder die alte zu große Zuvorkommenheit gegen ihm annahm. Ich werde Deinen Rath annehmen, und mich nicht gar zu sehr erniedrigen vor ihm, wie ich es so oft gethan.⁹

To date this exchange more precisely than the weekly journal entries in the marriage diaries, we can look in Schumann's *Haushaltbücher* at an entry on 14 November 1840 that reads laconically, "Mit Kl.[ara] wegen Mendelssohn."¹⁰ The precise impetus for this angry outburst on Robert's part, however, remains completely unclear. He must have had some unsatisfactory dealing or exchange with Mendelssohn on some undetermined issue.

How can we reconcile this bitterly anti-Semitic outburst against Mendelssohn in late 1840 with Robert's and Clara's outpouring of grief and affection for their colleague immediately following his untimely death in 1847? Clara's diary on 5 November 1847 records, "Unser Schmerz ist groß, denn uns war er ja nicht nur als Künstler sondern auch als Mensch und Freund teuer! [...] Sein Tod ist ein unersetzlicher Verlust für alle, die ihn gekannt und geliebt [...]"¹¹ And Schumann's extensive notes for "Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy" appear to record a good deal more than *De mortuis nil nisi bonum*. For instance, on 6 November 1847, the day before Mendelssohn's Leipzig funeral, Robert records of the viewing, "Sein Todesantlitz. Wie ein Hierophant

⁹Ibid., p. 122–3.

¹⁰*TB III*, p. 166.

¹¹*Litzmann II*, p. 169.

sah er, wie ein Gottesstreiter, der überwunden."¹² But a public exchange with Liszt on 9 June 1848 at the Schumanns' home in Dresden, with a number of others in attendance, drives home the depth of Robert's feelings:

[A]ls Liszt einige geringschätzigte Bemerkungen über Leipzig und Mendelssohn machte, da hielt Schumann nicht mehr an sich. Er fuhr auf, faßte seinen Gast an beiden Schultern und sagte mit erregter Stimme: 'Herr, wer sind Sie, daß Sie über einen Meister wie Mendelssohn so reden dürfen?' — und verließ das Zimmer.¹³

In all probability Mendelssohn's professional and personal kindness toward the Schumanns in the years between 1840 and his death played a large role in this reversal of feeling. For where Schumann could claim in 1840 that as a critic that he had "seit Jahren so viel zu [Mendelssohns] Erhebung beigetragen", by 1847 the conductor had placed the apparatus of the Gewandhaus entirely at Schumann's disposal in the premieres of the composer's First, Second, and Fourth Symphonies, of *Das Paradies und die Peri*, and in countless other performances of his works, both large and small. It would be no exaggeration to say that Mendelssohn more than any other helped to establish Schumann's reputation as a composer of note in large-ensemble genres. The response to Liszt indicates a depth of emotion that the taciturn Schumann rarely displayed in public speech, and it marked a sincere professional and personal regard for his deceased colleague.

Liszt's remarks represent the first salvo in an increasingly heated clash that would soon take on extremely ugly overtones. The continuation of Liszt's anti-Mendelssohn remarks (which, however, included no reported overtones of anti-Semitism) appear in Wagner's infamous "Das Judenthum in der Musik", which first appeared in two successive issues of *Die Neue Zeitschrift für Musik* and took as its central target the ethnic background and music of Felix Mendelssohn.¹⁴ Wagner's general comments at the beginning of the article about the cultural and political status of Jews make for horrific reading. And about Mendelssohn particularly we find a series of comments such as:

[Mendelssohn] hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichster spezifischer Talentfülle sein, die feinste und manigfaltigste Bildung,

¹²Robert Schumann, "Aufzeichnungen über Mendelssohn", in: *Felix Mendelssohn-Bartholdy* (=Musik-Konzepte, vol. 14/15), München 1980, p. 97–122, here p. 102.

¹³*Briefe NF*, 2 1904, p. 523.

¹⁴K. Freigedank [Richard Wagner], "Das Judenthum in der Musik", in: *NZfM* 33 (1850), p. 101–7, 109–12.

das gesteigertste und zartempfindendste Ehrgefühl besitzen kann, ohne durch Hülfe aller dieser Vorzüge es je ermöglichen zu können auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, die wir uns von der Musik erwarten.

And later:

Die Zerflossenheit und chaotische Willkür unseres musikalischen Styles ist durch Mendelssohns Bemühen einen unklaren, fast nichtigen Inhalt auf das Interessanteste und Geistblendendste auszusprechen, wenn nicht herbeigeführt, so doch auf die höchste Spitze gesteigert worden.¹⁵

In a response to Wagner's article, which Franz Brendel admitted had awoken strong objections from part of his readership, Eduard Krüger, while admitting to his own anti-Semitism, states quite simply, "Aber deshalb Mendelssohn's sämtliche Werke verwerfen ist unrecht", adding later, "Wie es ehrliche Franzosen und spitzbübische Deutsche giebt, ohne daß deshalb die Grundgestalt beider Völker aufhörte, so finden wir auch Juden von einer geistiger Tiefe und Umfassung, die manchen Nichtjuden beschämt."¹⁶ In this same piece, Krüger alludes to the incident between Liszt and Schumann mentioned above:

Hat doch kürzlich Einer der Namhaftesten erklärt, in einer Gesellschaft, wo schlecht über Mendelssohn gesprochen werde, könne er nicht verweilen. — So ist's recht! freuen wir uns solcher Freundschaft, und erkennen auch daraus den Werth eines so Geliebten; denn solche Liebe fällt nicht leicht Jemanden zu, ganz ohne Verdienst.¹⁷

And significantly among the company mentioned by Krüger on the evening of Liszt's and Schumann's dispute about Mendelssohn stood, among others, Constanze Jacobi, which brings us finally to the matter of Schumann's *Hebräische Gesänge*, op. 95.

Schumann had already set two of Byron's *Hebräische Gesänge*, "Die Weinende" as part of his unpublished youthful songs on 1 July 1827 and "Die Laute" (re-titled "Aus den hebräischen Gesängen von Lord Byron" published

¹⁵Ibid., p. 107, 109.

¹⁶Eduard Krüger, "Judenthümliches", in: *NZfM* 33 (1850), p. 145–7, here p. 146.

¹⁷Ibid., p. 147.

in *Myrthen*, op. 25, no. 15) on 9 February 1840. The composition of the songs for op. 95, or at least their sketching, marked a return to the collection in late 1849 on 5 to 6 December, after an almost ten year hiatus.¹⁸ The “sketches” in Vienna’s Gesellschaft der Musikfreunde are almost fully realized, and by 23 December Schumann had filled out his original conception sufficiently to audition the result with Constanze Jacobi singing and Karl August Richter accompanying, “Früh m.[it] d. Jacobi u. Richter d. Lieder m.[it] Harfe”,¹⁹ though professional harpists of my acquaintance maintain that the songs lie awkwardly on the instrument. In any event, Schumann offered the songs first to Johann August André on 13 January 1850, only to have them rejected on 19 January. The composer offered the songs later to Peter Joseph Simrock on 26 October 1850, and Simrock accepted on 29 October.²⁰ However, the printed edition did not appear until June (most probably), 1851.²¹

When the printed edition appeared, it carried a dedication to none other than Constanze Jacobi, a witness, as I mentioned earlier, to Schumann’s outburst against Liszt’s disparagement of Mendelssohn and the singer who had first performed the *Hebräische Gesänge* for Schumann. She was not only a composition student of Schumann’s in Leipzig and later became a family friend, she also participated in a number of first or early performances of his songs and of the *Faustszenen*. In my book on Schumann songs, I speculated that Jacobi might herself have been Jewish. She married the famous Jewish actor, Bogumil Dawison, but only after Schumann had died and as Dawison’s second wife (his first passed away on 23 October 1859). The

¹⁸ *TB III*, p. 511 (though Schumann noted on his final printed copy “d. 4 u. 5ten Dec. 1849”, *Verzeichnis*, 412).

¹⁹ *TB III*, p. 512; Nauhaus identifies the “Richter” in question as Heinrich Richter, one of Schumann’s composition students at the time and the son of Ludwig Richter, the famous German artist and cover illustrator of *Album für die Jugend*, op. 68 and *Lieder für die Jugend*, op. 79. However, the Richter in the rehearsal was probably Karl August, then employed as harpist by the Dresden Hofkapelle. See Hans von Brescius, *Die Königlich Sächsische musikalische Kapelle von Reissiger bis Schuch 1826–1898. Festschrift zur Feier des 350jährigen Kapelljubiläums 22.9.1898. Dresden 1898*, Dresden (Meinhold) 1898, p. 21–32. Karl August Richter later had a short correspondence with Schumann in 1850, *Corr 21/3801*. Thomas Synofzik writes of this entry in a private note: “Datierung nach *BV, Empfangene Briefe*, auf dem Brief selbst ist das Datum *Jan. 1850* von Schumann ergänzt.” My thanks to Dr. Synofzik, Director of the Schumann-Haus, Zwickau, for this invaluable piece of information.

²⁰ *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen in West- und Süddeutschland*, hrsg. von Hrosvith Dahmen und Thomas Synofzik (=Schumann-Briefedition, Serie 3: Verlegerbriefwechsel, Bd. 5), Köln (Dohr) 2008, p. 56–8, 392–5.

²¹ *BV*, p. 412.

actor called Constanze “sein zweites künstlerisches Ich.”²² But while Jacobi can be a Jewish family name, it is also the surname of a large number of famous Protestant pastors and theologians. We cannot draw the conclusion, then, that Schumann dedicated op. 95 to Jacobi on account of her ethnic heritage or her later marriage.

We are left, therefore, with the songs themselves, their music and texts, in conjunction with the chronology of their composition and publication. Unlike Schumann’s earlier choice of two poems from Körner’s translations of Byron’s *Hebrew Melodies*, the items he selected for op. 95 make at least one explicit reference to Old-Testament history. He also picked a lament, and finally a poem about an unspecified, fallen Jewish hero. When I originally examined this opus, almost entirely unrepresented in the catalogue of modern recording (with the exception of “An den Mond”), I had no inkling of why Schumann chose these texts, and I could not see them as forming a coherent grouping. Able now to lavish more attention on this collection, I can suggest a possible rationale behind the composer’s selections and for viewing op. 95 as a kind of “cycle”, by virtue of both some musical and textual details.

Elsewhere I have suggested that in the choice of accompanimental instrument – harp primarily and then piano – Schumann meant to reinforce the ethnic nature of op. 95’s title. Byron’s *Hebrew Melodies* reflect the poet’s fascination with the Levant, where he spent a good deal of time, and they fall in the genre (so well known to those with Anglophone backgrounds) of “ethnic” songs from this period. Specifically, Byron includes among his poems “The Harp the Monarch Minstrel Swept”, a reference to King David and a title that parallels Thomas Moore’s “The Harp that Once thro’ Tara’s Halls” from his long series of *Irish Melodies*. Schumann’s preference for an accompaniment by harp, unique to his output of solo songs, most likely reinforces that Levantine topos, even if the musical vocabulary of the songs bears no obvious marks of an ethnic style. If the choice of instrumentation relating to the set’s title supports the coherence of the individual numbers, so does logical key sequence of the songs, progressing from C minor to its dominant, G minor, and ending in the relative B-flat major, a classic tonal narrative of triumph.

This tonal narrative supports what could be a narrative design for the texts in Schumann’s *Hebräische Gesänge*. The composer begins with Byron’s lyrical elaboration on the well-known tragedy of Jephtha from Judges

²²A good deal of information about Dawison appears in Joseph Kürschner’s “Dawison, Bogumil”, in: *ADB*, Bd. 4, p. 787–9, here p. 789.

11:34, written from the standpoint of the Hebrew general's daughter, who exemplifies feminine courage by giving herself over as a willing sacrifice to her father's sacred vow. The second poem discloses emotional distress specifically occasioned by distance, absence, and nostalgia for a vanished past. The last number then extols the virtues of a great warrior.

What could possibly bind these poems to each other in a logical progression? One answer to this question would be an *hommage à* Mendelssohn. We should remember first that the Schumann's were deeply affected by the death of Fanny Hensel, which most observers believed at the time to have hastened Mendelssohn's own demise.²³ Touched by the devotion of brother and sister, Schumann records in "Erinnerungen an F. Mendelssohn": "In s.[einen] letzten Briefen an Fanny Hensel schreibt er 'er werde sie noch vor ihrem Geburtstag (den 14ten Nov.) sehen'."²⁴ In fact, though Schumann had the date wrong, Mendelssohn was interred with his sister in the Berlin family plot in Dreifaltigkeitskirchhof on November 8, her actual birthday. Although op. 95 was composed two years after Mendelssohn's death and more than a year after the painful scene with Liszt over Mendelssohn, "Jeptha's Tochter" could refer to Fanny and the lament to Felix's grief or the Schumanns'. "Dem Helden", replete with martial imagery, resembles Schumann's characterization of Mendelssohn in his "Erinnerungen": "Sein Todesantlitz. Wie ein Hierophant sah er, wie ein Gottesstreiter, der überwunden." When the collection of *Hebräische Gesänge* finally appeared in print after Wagner's scurrilous attack, it must have seemed like poetic justice, even if the timing was coincidental.

The songs in that collection are some of the composer's most stirring from his later output, something made evident by the recent appearance of a very fine professional rendition (as I mentioned before, the first and third numbers of op. 95 were not widely available in recorded form nor performed much in concert, so far as I can tell).²⁵ "Die Tochter Jeptha's" features a dramatic vocal line that has a distinctly operatic tinge, with much disjunct motion, relatively high tessitura, and a strikingly active accompaniment (see ex. 1). Both the Körner and Böttger translations divide Byron's original octave in "The Sun of the Sleepless" into end-rhymed couplets. But Schumann recombines the couplets to form two quatrains, and these he sets strophically to a hauntingly plaintive accompaniment that begins with rolled chords (see ex. 2) that break into arpeggios later, returning to rolled chords at the end of

²³See, for instance, Clara's comments in her diary, *Litzmann II*, p. 169.

²⁴Schumann, "Aufzeichnungen über Mendelssohn", p. 104, 121.

²⁵Graham Johnson et al., *The Songs of Robert Schumann*, vol. 11, London (Hyperion Records) 2009, nos. 9–11.

Mit Affect. ♩ - 126.

Da die Hei-math, o Va-ter, da Gott von der Toch-ter ver-

lan-get der Tod, dein Ge-lüb-devom Feind uns be-freit,

Example 1: Entry of the voice in "Die Tochter Jephtha's", op. 95, no. 1

Langsam. ♩ 60. *p*

Schlaf-lo-ser Son-ne, me-lan-cho-l'-scher Stern,

Example 2: Entrance of voice in "An den Mond", op. 95, no. 2

Mit Begeisterung. 72.

f

Dein Tag ist aus, dein Ruhm fing

ff

an, es preist des Volks Gesang

Example 3: Beginning of “Dem Helden”, op. 95, no. 3

each stanza. The vocal part for this lament naturally assumes a more lyrical aspect, with a much narrower range and more conjunct motion. “Dem Helden” returns to the militantly bravura style of the first song, now in major mode, with an equally dramatic accompaniment (ex. 3). If we take op. 95, then, as a cyclical *hommage à* Mendelssohn, the dramatic style of the outer two songs contrasts well with the interlude provided by the middle song, and the effect of the whole amounts to more than the sum of its parts. Op. 95 offers much more than a curious relic of Schumann’s late style; it has every bit of the verve and flair of the composer’s best late solo selections, such as op. 98a, op. 90, and op. 135. Schumann acquitted himself magnificently in this grouping.

Whether we believe the hypothesis that the *Hebräische Gesänge* present a covert tribute to Mendelssohn or not, we can certainly see that Schumann embraced a new tolerance at the end of his life by renouncing his earlier anti-Semitism. The composer and his spouse matured not only as artists but also as human beings, discovering “the better angels of [their] nature.”²⁶

²⁶The phrase comes from Abraham Lincoln’s “First Inaugural Address”, March 4, 1861.

Klaus Wolfgang Niemöller

Religiöser Byronismus? *The Hebrew Melodies* von Byron in den Vertonungen von Robert Schumann und Joseph Joachim

Die Fragestellung nach „religiösem Byronismus“ impliziert zwei Sichtweisen, die in den Kompositionen von Schumann und Joachim konvergieren. George Gordon Lord Byron wurde nicht erst nach seinem Tode 1824 durch sein poetisches Werk und sein unkonventionelles, skandalträchtiges Leben zum berühmtesten englischen Dichter seiner Zeit und zu einer Symbolfigur der romantischen Bewegung. Das gilt vor allem für die kontinentalen europäischen Länder. Melancholie und ein Kultur- und Lebensüberdruß, der mit spöttischen Elementen durchsetzt ist, faszinierten die Zeitgenossen. Diesen Ruf begründete 1812 das Poem *Child Harold's Pilgrimage*. Drei der nachfolgenden Dichtungen sind Anregungen für Kompositionen Schumanns geworden: 1844 das Opernfragment *Der Corsar* (RSW, H 5) nach Byrons *The Corsair* von 1812 und 1848 die Ouvertüre zu *Manfred* op. 115, drei Jahre später das „dramatische Gedicht“. Vor allem aber vertonte Schumann – zeitlich verteilt auf fast seine gesamte kompositorische Schöpferzeit – dreimal Gedichte aus Byrons *Hebrew Melodies* von 1815.¹ Bereits der 17-Jährige eröffnete 1827 seine elf Jugendlieder mit „Die Weinende“ von Byron (RSW, M 2 Nr. 1) und zeigt gleich mit der rezitativisch freien Deklamation eine spezielle Inspiration,² 1840 folgte ein Lied im op. 25 *Myrthen* und 1851 schließlich vertonte er als op. 95 eine geschlossene Dreiergruppe von Byron'schen Gedichten. Die Lieder nach Byrons Poesien eröffnen bei der hypothetischen Fragestellung nach einem religiösen Byronismus differente Perspektiven, die vielleicht näher beleuchtet werden, wenn auch andere Vertonungen herangezogen werden, hier speziell die von Joseph Joachim. Hingewiesen sei auf eine andere interessante Linie. Bereits 1823 komponierte Carl Loewe die Ballade *Belsazars Gesicht* nach der Übersetzung des Berliner Dompredigers Franz Theremin. Byrons Poem darf wohl als Anregung für Heinrich Heines Gedicht von 1827 über den König von Babylon gelten, der Jehova lästerte und von seinen Knechten getötet

¹Kenneth Stuart Whitton, „Robert Schumann und seine britischen Dichter“, in: *Robert Schumann und seine Dichter. Bericht über das 4. Internationale Schumann-Symposium am 13. und 14. Juni 1991 im Rahmen des 4. Schumann-Festes, Düsseldorf*, hrsg. von Matthias Wendt (= Schumann Forschungen, Bd. 4), Mainz 1993, S. 71–76.

²Gerd Nauhaus, „Der junge Schumann. Leben und Dichtung“, in: *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät*, hrsg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn 2006, S. 61.

wurde. Schumanns Ballade op. 57 entstand im Liederjahr 1840. Der dramatische Balladenton ist eine der Ausdruckssphären, die Byrons *Hebrew Melodies* herausforderten.

Die Popularität Byrons in Deutschland schlägt sich in einer ganzen Folge von Übersetzungen seiner Gedichte ins Deutsche im Laufe des 19. Jahrhunderts nieder.³ Bereits 1820 erschienen in Berlin als Einzelausgabe *Hebräische Gesänge*, deutsch von Franz Theremin, 1839 wurden in Leipzig in *Lord Byron's sämtlichen Werken*, übersetzt von Adolf Böttcher, auch die *Hebräischen Melodien* veröffentlicht,⁴ im selben Jahr in Stuttgart eine Ausgabe von mehreren Übersetzern.⁵ Eine Ausgabe von 1902 von Walter Heinichen benutzte allein Übertragungen von fünf Übersetzern.⁶ Zur schnellen Rezeption von Byrons *Hebräischen Gesängen* zählt auch 1821 die Ausgabe der Gebrüder Schumann *Lord Byron's Poesien*, deren „Erstes Bändchen“ als Nr. 1 mit den *Israelitischen Gesängen* in der Übersetzung von Karl Julius Körner beginnt.

Die unterschiedlichen Titelformulierungen sind nicht uninteressant. *Hebräische Gesänge* (Theremin), *Hebräische Melodien* (Böttcher), dagegen Körner: *Israelitische Gesänge*. Wird hier die Frage nach der religiösen Dimension der Byron'schen Dichtungen gestellt, so trifft „hebräisch“ sicherlich näher den Kontext mit der Sprache des Alten Testaments. Das Volk der Israeliten wurde nach 1. Sam. 14,21 mit den Hebräern vereinigt, *Hebrew Melodies* sind – nimmt man die englische Originalausgabe mit den Melodien selbst von 1815 – musikalisch aber vor allem auch jüdische Gesänge, synagogale Gesänge. Dies wird später wieder aufzugreifen sein.

Stellt man die Frage nach der religiösen Dimension bei der Übernahme von Texten aus den *Hebrew Melodies* von Byron für Liedkompositionen ergibt sich eine offensichtliche und interessante Ambivalenz. Beispielhaft kann hier die Textwahl Mendelssohns herangezogen werden. 1833 und 1834 vertonte Mendelssohn zwei Texte Byrons (WV K 76 und K 87), darunter auch „Sun of the Sleepless“ aus den *Hebrew Melodies* (Nr. 24) in englischer und deut-

³Gerhart Hoffmeister, *Byron und der europäische Byronismus* (= Erträge der Forschung, Bd. 188), Darmstadt 1983, S. 95 f.

⁴Krischan Schulte, „... was Ihres Zaubergrieffels würdig wäre!“ *Die Textbasis für Robert Schumanns Lieder für Solostimmen* (= Schumann Forschungen, Bd. 10), Mainz 2005, S. 68, Anm. 5.

⁵*Lord Byron's sämtliche Werke*, neu übersetzt von Mehreren, Bd. 2, Stuttgart 1839: „Israelitische Gesänge“.

⁶*Lord Byron's Sämtliche Werke*, unter Benutzung der Übertragungen von Adolf Böttger, Ernst Ortlepp, Bernd v. Guseck, J. C. v. Zedlitz, J. E. Hilscher und anderen von Walter Heinichen, Berlin 1902.

scher Übersetzung von Mendelssohn selbst als „Schlafloser Augen Leuchte“. ⁷ Das kurze Gedicht ist eine Evokation der Melancholie (das englische Wort „melancholy star“ übernimmt Mendelssohn nicht!) in Erinnerung an vergangenes Glück. Ein unmittelbarer Bezug zu alttestamentarischer Religiosität wird nicht vermittelt. Mendelssohn bezeichnete das Gedicht am 23.11.1834 in einem Brief an seine Schwester Rebecca Dirichlet als „sehr sentimental, und ganz in meinem Genre“. Veröffentlicht wurden die beiden Byron-Lieder deshalb auch Ende 1836 im *Album musical* von Breitkopf & Härtel unter dem Titel *Zwei Romanzen von Lord Byron*. ⁸ Wie vielschichtig aber die religiöse Frage ist, zeigt sich darin, dass der „star“ im Zusammenhang der *Hebrew Melodies* verstanden wurde als „Es wird ein Stern aus Jakob aufgehen“ (4 Mos 24,17). ⁹ Ein solches Verständnis namentlich im Hinblick auf das Exilschicksal der Juden spielte sicherlich auch bei Mendelssohn selbst eine Rolle, hatte er doch bei seinem Freund Ignaz Moscheles 1833 in London die Edition der *Hebrew Melodies* kennen gelernt. Im selben Jahr vertonte Ferdinand Ries, der 1813 bis 1824 in London gelebt hatte, sechs Lieder zu Texten von Lord Byron, darunter „1. Hebrew Melody“. ¹⁰ Wie vielschichtig der gedankliche Hintergrund war, vermag auch ein ergänzender Hinweis auf die Themen einer Festveranstaltung zeigen, die im Oktober 1833 unter Mitwirkung Mendelssohns in der Kunstakademie Düsseldorf zu Ehren des preußischen Kronprinzen stattfand. Es wurden zu Chören und einem Solo aus Händels Oratorium *Israel in Ägypten*, das Mendelssohn gerade auf dem Niederrheinischen Musikfest in „Originalgestalt“ aufgeführt hatte, entsprechende lebende Bilder nach Gemälden der Düsseldorfer Maler Eduard Bendemann und Julius Hübner gezeigt. Der moderierende Dichter Robert Reinick nennt kurz die Themen: „1. Die Sklaverei, 2. Der Auszug, 3. Das Loblied der Mirjam.“ ¹¹ Im ausführlichen brieflichen Bericht Mendelssohns vom 26.10.1833 ragt neben dem Bild „Mirjam mit der Handpauke“ von Hübner, zu der hinter der Szene das Rezitativ „Und Mirjam die Prophetin“ gesungen wurde, Bendemanns „Die

⁷ Monika Hennemann, „Mendelssohn and Byron: Two Songs almost without Words“, in: *Mendelssohn Studien* 10 (1997), S. 131–155.

⁸ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lieder für Singstimme und Klavier*, hrsg. von Christian Martin Schmidt (= Urtext der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe), Wiesbaden u. a. (Breitkopf & Härtel) 2008, S. 85–90.

⁹ Ralph Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Stuttgart 2008, S. 340.

¹⁰ Vier Lieder erschienen 1835 als op. 179. Ferdinand Ries, *Briefe und Dokumente*, bearbeitet von Cecil Hill (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 27), Bonn 1982, S. 589 und 683.

¹¹ *Aus Biedermeiertagen. Briefe Robert Reinicks und seiner Freunde*, hrsg. von Johannes Höffner, Bielefeld-Leipzig 1910, S. 78.

Kinder Israel in der Knechtschaft“ heraus.¹² Durch das große Gemälde „Die trauernden Juden im Exil“ nach dem 137. Psalm (Wallraf-Richartz-Museum, Köln) mit der Moses-Gestalt im Mittelpunkt war der junge Bendemann, der jüdischer Herkunft war, 1832 in Berlin berühmt geworden.¹³ Als sich zum Ende des Händelschen Eingangschöres, der vor der Bühne gesungen wurde, der Vorhang schloss, notiert Mendelssohn: „Einen schönern Effect, als den, hab ich selten gesehen.“ Die israelitische Thematik hat Mendelssohn in der Zeit seiner Byron-Vertonung also in mehrfacher Hinsicht beschäftigt.

Ganz ähnlich entwarf schon Carl Loewes Vertonung von 1825 (als op. 13 Nr. 6) in der Übersetzung Theremins ein lyrisches Bild vom kalten Mondlicht, das dem „wachen Kummer“ strahlt. Die syllabisch angelegte Melodik kontrastiert bildhaft zu Beginn den Aufstieg zur „Sonne“ und den rascheren Abstieg ins „Dunkel“.¹⁴ Mendelssohn erinnerte sich bei seinen ersten Entwürfen, dass Rebecca und Fanny „die Musik von Löwe gefällt“ (Brief vom 23.11.1834). Insgesamt komponierte Loewe in 4 Heften 23 *Hebräische Gesänge*, die Opera 4 und 5 (1823/24), die Opera 13 und 14 (1825/26).¹⁵

Nach 13 Jahren nahm Schumann im Liederjahr 1840 wieder einen Byron'schen Text auf.

Eine besondere Bedeutung kommt der Textauswahl Schumanns zu bei dem Lied „Mein Herz ist schwer“ mit dem Titel „Aus den hebräischen Gesängen“; es ist das 15. Lied in *Myrthen* op. 25. In der Übersetzung des väterlichen Verlages der *Israelitischen Gesänge* trägt es den Titel *Die Laute*. Schumanns Abänderung des Titels gibt zu denken, kehrt er doch zur originalen Bezeichnung „hebräisch“ zurück, er kannte sie also. Außerdem ist in der Tat in Körners Übersetzung von dem originalen „string the harp“, von der Laute, keine Rede mehr. In gewisser Weise entfernt sich also das Lied trotz der Überschrift vom biblischen Kontext von Saul und David. Bedeutsam ist nun, dass dieses Lied den Mittelpunkt des ganzen Liedzyklus bildet, dieser sicherlich von Schumann mit Bedacht so geordnet. Es ist zudem *das* Lied, das die größtformale Gestaltung in diesem „Liederkreis“ aufweist, der den Kampf um die geliebte Clara widerspiegelt zwischen Bangen und Hoffen,

¹²Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Leipzig 1870, S. 276–279.

¹³Guido Krey, „Eduard Bendemann“, in: *Zwei Jahrtausende Jüdische Kunst und Kultur in Köln*, hrsg. von Jürgen Wilhelm, Köln 2007, S. 222–223 (mit Abb.).

¹⁴Carl Loewe, *Werke*, hrsg. von Max Runze, Bd. 15, Leipzig 1902, S. 144.

¹⁵Peter Tenhaef, „Protestantischer Liberalismus und katholisierende Ästhetik. Zu Carl Loewes religiösen Perspektiven“, in: *Carl Loewe (1796–1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, hrsg. von Ekkehard Ochs und Lutz Winkler (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6), Frankfurt a. M. 1998, S. 77.

zwischen „Mein Herz ist schwer“ von Schumann (statt „Das Herz ist schwer“ in der Vorlage) und dem „Heil im Sang“. Besonders nach dem volksliedhaften „Hochländischen Wiegenlied“ tritt die Wirkung des dramatischen Tons Byrons hervor (Abb. 1). Die Nachbarschaft zu der Nr. 16, einem weiteren Lied auf einen Text Byrons in der Übersetzung von Karl Kannegießer, tangiert diese Sonderstellung nicht. Das Gedicht „Heaven whispers“, „Räthsel“, wurde zwar sehr lange Byron zugeschrieben, stammt aber von Catherine Maria Fanshaw.¹⁶

Der originale Titel des Textes „My soul is dark“, die Nr. 9 in den *Hebrew Melodies*, nimmt deutlichen Bezug auf die berühmte alttestamentarische Szene des in Melancholie verfallenen Königs Saul, der durch das Harfenspiel des jungen Davids Heilung sucht. Die Melancholie, geradezu der Byron'sche „Weltschmerz“, wird bereits in der sechstaktigen Einleitung thematisiert: „Sehr langsam“ bewegt sich eine chromatisch durchsetzte Figur abwärts, ihr Ausgangston wird jeweils bewegungslähmend festgehalten. Diese Figur begleitet auch die Singstimme. Ihre Melodik erinnert in ihrer unmittelbaren Textumsetzung an entsprechende bildhaft rhetorisch-musikalische Figuren des Barock, nämlich mit zweimaligem Halbtonschritt zum Tiefton zu „schwer“, anschließend der Nonensprung vom Grundton des e-Moll zur Quinte *fis* der Dominante zum „Auf!“. Dieser expressive Anfang zeigt, welche inspirierende Wirkung der poetische Text Byrons auf die Intentionen Schumanns bei der Textvertonung hatte. Dies erweist sich im gesamten Lied. Denn was folgt, ist eine Art Rezitativ in einer Weise, die man sonst nicht im Liedschaffen Schumanns findet. Die sich leidenschaftlich steigernden Phrasen bergen alle Qualen Sauls. Unmittelbar nach dem Wort „Laute“ geht die Begleitung in arpeggierende Figuren über. Nach diesem Beginn zu vier Zeilen des Gedichtes wechselt das Lied nach einem Doppelstrich das Tongeschlecht, von e-Moll zu E-Dur. Das Klavier intoniert eine liebliche Melodie, die von der Singstimme quasi arienhaft in anrührenden Sequenzen aufgegriffen wird und all die Spannungen des Liedanfanges beruhigt. Jedoch tritt mit der 2. Strophe „Nur tief sei, wild der Töne Fluss“ die aufwühlenden Stimmung des Beginns in „tiefer“ Stimmlage wieder auf. Ein Nonensprung in die „Tiefe“ wird im Klavier nur durch wilde Wellenbewegungen in der linken Hand begleitet. Jedoch mündet dies in eine aufgelichtete Phase in C-Dur, die des ariosen Teiles. Bei der Zeile „Ja, Sänger, dass ich weinen muss“ kehrt das quälende Rezitativ zwar noch mal kurz wieder, das Nachspiel des Liedes endet aber schließlich in tröstlichem

¹⁶Klaus Döge, „Myrthen. Liederkreis für Gesang und Klavier op. 25“, in: *Loos I*, S.141–146.

Aus den hebräischen Gesängen.

G. Byron.

Nº 15.

Sehr langsam.

p *ritard.*

Mein Herz ist schwer! Auf! von der Wand die Lau - te,

ritard.

nur sie al - ein mag ich noch hö - ren, ent - locke mit geschick - ter Hand ihr Tö - ne, die das

ritard.

Herz be - thö - ren!

ritard.

p

Kann noch mein Herz ein Hof - fen näh - ren, es zau - bern

Abbildung 1: Robert Schumann, „Mein Herz ist schwer“ op. 25, Nr. 15, T. 1–25

Nº 1. Die Tochter Jephta's.
 Mit Affect. ♩ = 126. Composirt 1849.

Da die Hei - math, o Vä - ter, da
 Gott von der Toch - ter ver - lan - get den Tod, dein Ge - lüb - de vom
 Feind uns he - freit, durch - bohrt mich, ich ste - he be -
 reit! Und die Stim - me der Kla - gen ist stumm, und mein Werk auf deu

Abbildung 2: Robert Schumann, „Die Tochter Jephta's“ op. 95, Nr. 1, T. 1–12

E-Dur. Die Schlusszeile hat Schumann aufschlussreich verändert: Statt der gestellten schicksalhaften Alternative „Da bricht's, wo nicht, heilt's im Gesang“ öffnet Schumann durch den Imperativ „da brech' es, oder heil' im Sang“ eine Zukunftshoffnung.¹⁷

Als Schumann 1849 in den *Drei Gesängen aus Lord Byron's Hebräischen Gesängen*, dem op. 95, in einem geschlossenen Opus mit entsprechendem Titel den textlich-gedanklichen Faden wieder aufnimmt, stellt der ausgewählte Text gleich in der Nr. 1 „Die Tochter Jephtas“ einen unmittelbaren Bezug auf die alttestamentarische Geschichte (Ri 11,30) her, bekannt als oratorischer Stoff

¹⁷Schulte, „... was Ihres Zaubergriffels würdig wäre!“, S. 156 f.

bei Händel. Das Gelübde des Feldherrn für einen Sieg über die Feinde trifft als Opfer die einzige Tochter. Im Poem Byrons spricht die Tochter zu Jephtha, beginnend mit: „Da Gott [...] von der Tochter verlangt den Tod“ und mit dem Schluss „dass lächelnd ich starb“ (Abb. 2).

Erst die Umdichtung Schumanns¹⁸ ermöglicht den extremen melodischen Ausdruck in Großintervallen bei den Worten „Tod“ und „durchbohrt“. Die Vortragsanweisung „Mit Affect“ realisieren vor allem die erregten Begleitfiguren (mit Quartolen, Quintolen, Sextolen), die die ersten 3 Strophen zusammenbinden. Der heroische Charakter des Ganzen gipfelt – nun in C-Dur – in der breiten Melodik von „ob die Jungfrau Jerusalems klagt“. Das Gefühl des „Triumphs“, den ihr Opfertod herbeiführt, wird im kurzen Nachspiel durch harte Akkordschläge und ein rauschendes Arpeggio durch drei Oktaven besiegelt. Insgesamt herrscht ein extremer Liedton, völlig ungewohnt bei Schumann, hervorgerufen durch die Dichtung Byrons. Das Ungewöhnliche von Schumanns Lied wird um so deutlicher, wenn man einen kurzen Blick auf die parallele Vertonung von Carl Loewe (op. 5, Nr. 2) wirft: Hier ist das Geschehen als Hymne in einem „Andante maestoso“ komponiert, bei der das Klavier die Melodie in einem choralartigen Satz mitspielt.

Bei Schumanns Vertonung des „Sun of the sleepless“ in der Nr. 2 „An den Mond“ wird in den einleitenden Takten durch die zweimaligen chromatischen Schritte (*b-a*, *as-g*) bereits der melancholische Ton angeschlagen. Das Arpeggieren der Akkorde rückt die ungewöhnliche Angabe „mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte“ ins Bewusstsein. Schumanns sprachliche Änderungen der Vorlage heben durch Wiederholung der jeweiligen Schlusszeilen der beiden Strophen den Kontrast zwischen „des Glücks Erinnerungen“ und (der Stern) „so klar doch, ach so kalt“ hervor.

Im Text des 3. Liedes „Dem Helden“ (Abb. 3) wird zwar der Name des Helden nicht genannt, jedoch konnte Byron bei den damaligen Bibelkenntnissen davon ausgehen, dass man wusste, die Rede ist von König Saul, der nach Siegen in der Schlacht beim Gilboagebirge gegen die Philister geschlagen wurde und sich das Leben nahm (1 Sam 31). So heißt bei Loewe die Ballade op. 14, Nr. 4 auch „Saul“. Eigentlich ist es ein Trauergesang, der jedoch zu einer Verherrlichung des Kriegshelden wird, seinem „Ruhm“ ein Denkmal setzt, was Schumann „Mit Begeisterung“ – so die Vortragsbezeichnung – umsetzt. Durch alle drei Strophen wird insgesamt ein martialischer Ton deutlich, den Schumann schon durch die Textveränderung von „Begiebst’ zum Kampf“ (Körner)

¹⁸Ebd., S. 156 f. und 181 f.

Dem Helden.

Nº 3.
Mit Begeisterung. $\text{♩} = 72$.

Dein Tag ist aus, dein Ruhm fing
an, es preist des Volks Ge - sang dich Hoher auf des
Sie - - - ges Bahn, dein Schwert im

Abbildung 3: Robert Schumann, „Dem Helden“ op. 95, Nr. 3, T. 1–7

in „rüstet’s zum Kampf“ anstrebt.¹⁹ Die Gesangslinie wirkt besonders durch den punktierten Rhythmus fanfarenhaft, unterstrichen mit gehämmerten Akkorden, denen „fortissimo“ brausende Figuren voraus eilen.

Die Byron-Lieder haben in ihrer besonderen Eigenart offensichtlich eine gewisse Ratlosigkeit, ja Kritik ausgelöst. So sieht etwa Fischer-Dieskau zwar den Vorsatz nach einem „hochgestimmten inneren Ton“, jedoch empfindet er an einigen Stellen sogar „hohles Pathos“.²⁰ Mein Versuch, die Singularität der drei Lieder op. 95 zu charakterisieren, mündet in eine Art Triptychon von

¹⁹Ebd., S. 182.

²⁰Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann. Wort und Musik. Das Vokalwerk*, Stuttgart 1981, S. 169.

Ausdruckscharakteren: heroisch – melancholisch – martialisch. Hieran wird später noch einmal anzuknüpfen sein. Zunächst sei die Perspektive auf die Rezeption der *Hebrew Melodies* in Deutschland erweitert.

Ein besonderes Beispiel für die Wirkungsgeschichte der Byron'schen *Hebrew Melodies* ist möglicherweise aus der Bekanntschaft mit Schumanns op. 95 mit angeregt worden: Die *Hebräischen Melodien* von Joseph Joachim (op. 9) wurden 1855 in Leipzig bei Breitkopf & Härtel gedruckt (Abb. 4). Es sind keine Lieder, sondern drei Instrumentalstücke für Viola und Klavier, die „nach Eindrücken der Byronschen Gesänge“, wie es auf dem Titelblatt heißt, entstanden. Ein unmittelbarer Zusammenhang mit Schumann besteht jedenfalls darin, dass Joachim mit Brief vom 29. November 1853 Schumann das Noten-Manuskript zusandte mit der Bitte, es nach Durchsicht zurückzusenden „und dabei zu bemerken, ob Sie zu dieser Herausgabe raten?“²¹ Offensichtlich war die Antwort positiv. Jedenfalls äußerte sich Johannes Brahms brieflich am 16. Februar 1855 im Vergleich mit den gerade übersandten Variationen op. 10, ebenso für Viola und Klavier, die er als „nicht so ganz Dein eigen“ charakterisierte: „Die hebräischen Gesänge [sic, statt „Melodien“] sind aber ganz Joachim, wunderbar ergreifend. Einzelnes (ich meine besonders Schönes) laß mich Dir zeigen, wenn wir einmal wieder beisammen sind.“²² Der 1831 in Ungarn geborene Joachim, hatte bei David am Mendelssohn'schen Konservatorium in Leipzig studiert und spielte bereits als 13-Jähriger 1844 unter Mendelssohn in London das Violinkonzert von Beethoven.²³ Die Schumanns kannten ihn seit seinem Debüt in Leipzig 1843. Im August 1853 war er bei den Schumanns zu Besuch,²⁴ spielte 1854 in Hannover Schumanns Phantasie für Violine op. 131 und besuchte schließlich im Dezember 1854 Schumann in Endenich. Der Hannoveraner Hofkonzertmeister (seit 1852) hatte sich am 3. Mai 1855 protestantisch taufen lassen, jedoch wurde er wegen seiner jüdischen Herkunft noch später in Berlin angegriffen, wo er seit 1866 Direktor der Musikakademie war.²⁵

²¹ Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Berlin 1908, Bd. 1, S. 192.

²² Ebd., Bd. 2, 1910, S. 23.

²³ Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, Wien-Köln 2005.

²⁴ Beatrix Borchard, „Ein später Davidsbund. Zum Scheitern von Joachims Konzept einer psychologischen Musik“, in: „*Neue Bahnen*“. *Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen. Bericht über das 6. Internationale Schumann-Symposium am 5. und 6. Juni 1997 im Rahmen des 6. Schumann-Festes, Düsseldorf*, hrsg. von Bernhard R. Appel (= Schumann Forschungen, Bd. 7), Mainz 2002, S. 205–207.

²⁵ Beatrix Borchard, „Von Joseph Joachim zu Moses Mendelssohn. Instrumentalmusik als Zukunftsreligion?“, in: *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der*



JOSEPH JOACHIM



Hebräische Melodien

(nach Eindrücken der Byronschen Gesänge)

— für —

Viola und Pianoforte.

OP. 9.



Eigenthum der Verleger.
LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.

V.A. 803.

Abbildung 4: Joseph Joachim, Hebräische Melodien, Titelblatt (Bibliothek der Musikhochschule Köln, Signatur: M 5490)

Die drei Stücke des op. 9 haben wegen des unmittelbaren Bezuges auf Byron einen experimentellen Charakter. Die Wahl der Viola könnte von Schumanns *Märchenbildern* op. 113 von 1851 angeregt sein. Im übertragenen Sinne repräsentiert aber die Viola auch eine hohe Männerstimme, die eines Synagogenvorsängers. Natürlich werden die virtuellen Fähigkeiten des Instruments ausgespielt. Jedes der Stücke findet einen eigenen Anschluss an die Sphären der religiösen Dichtung, aber in gewisser Weise auch an die synagogale Gesangspraxis. Das 3. Stück gibt als „Andante cantabile“ dem volksliedhaften Gesangsvorbild in schlichter Melodik Raum (Abb. 5). Mit den Synkopen und dem nachschlagenden rhythmischen Akzent entspricht es *einem* der traditionellen Stilbereiche.

Das 1. Stück „Sostenuto“ evoziert durch die Arpeggien in der Begleitung Davids Harfe und Saul, ein grundlegender Bezug also auf „Hebräische Melodien“. Allein drei Gedichte Byrons (Nr. 11, 12, 13) reflektieren die Geschichtsgestalt Saul. Man hat in der aufschwingenden Melodie auch eine Reminiszenz an *If the high world* in der englischen Erstversion von Isaac Nathan gesehen (Abb. 6).²⁶

Noch eindringlicher klingt dieser Bezug im 2. Stück „Grave“ an (Abb. 7).

In kurzen deklamatorisch-gesanglichen Phrasen, die das Klavier respondiert, ist der Gestus eines synagogalen Gesanges deutlich realisiert. Auch die charakteristischen Verzierungen haben sicherlich mit Joachims Erinnerungen an seine jüdischen Wurzeln zu tun.

Um nun hinsichtlich Schumanns Opus 95 zu einer vertieften Sicht zu gelangen, erscheint es sinnvoll, sich an den Ursprüngen zu orientieren, d. h. der Dichtung Byrons insgesamt und schließlich auch den eigentlichen *Hebrew Melodies*, der Musik. Für die Gedichtauswahl der Komponisten ist wesentlich, dass Byron selbst zwischen Texten „on the sacred model“ und „my own imagination“ unterscheidet. Deutlich sind Gruppen unterscheidbar.²⁷ Alttestamentarisch überwiegen die Klagegesänge über den Untergang Israels. Nicht Lichtgestalten wie Moses, David oder Salomo werden besungen, sondern Saul. Dazu kommen dann die lyrischen Reflektionen, die keinen unmittelbaren Bezug zur Bibel haben.

deutschen Musikkultur, hrsg. v. Beatrix Borchard u. Heidy Zimmermann, Köln-Wien 2009, S. 31–58.

²⁶Joanna C. Lee im Booklet Disc 097002, Cultuur en Media Hilversum 1998. Isaac Nathan, Faksimile (siehe unten) Bl. 14.

²⁷Walter Heinichen, Einleitung zu den „Hebräischen Gesängen“, in: *Lord Byron's Sämtliche Werke* (siehe Anm. 6), S. 146 f. – Leslie A. Marchand, *Byron. A Portrait*, London 1970, S. 201.

Hebräische Melodien.

Nach Eindrücken der Byron'schen Gesänge.

I.

J. Joachim, Op. 9.

Violin and Piano (Pianoforte) score. The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations including dynamics (p, pp, mf, f, dolce), articulation (Sostenuto), and phrasing. The lyrics "cre - scen - do." are written under the piano part.

Abbildung 5: Joseph Joachim, Hebräische Melodien, Nr. I, T. 1–20 (Quelle wie Abb. 4)

"If that high world." Brisham & Nathan

Cantabile

If that high world which lies beyond our Own, survi - - ving love en -

- - dears, If there the cherish'd heart be fond the eye the same except in

tears - - How

Abbildung 6: Isaac Nathan, A Selection of Hebrew Melodies, „If that high world“, T. 1–24 (Faksimile 1988, UStB Frankfurt, Signatur: Mus. Pr. Q 89/278, S. 14). Vgl. Anm. 28 u. Abb. 7

II.

Grave.

The musical score is written for a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Grave.' and the dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Abbildung 7: Joseph Joachim, Hebräische Melodien, Nr. II, Grave, T. 1-16 (Quelle wie Abb. 4)

Die Entstehung der Dichtung ist jedoch auf die unmittelbare Anregung eines Musikers zurückzuführen, der sie bereits überlieferten Melodien unterlegen wollte: des jungen Londoner Synagogenkantors Isaac Nathan (1790–1864), der unter dem Titel *Hebrew Melodies* an den Erfolg von Thomas Moore's nationaler Volksliedsammlung *Irish Melodies* anknüpfen wollte. Durch Vermittlung des Opernsängers John Braham, eines ehemaligen Synagogenkantors, trat Nathan an Byron mit der entsprechenden Bitte heran. Braham ist auch auf dem Titelblatt noch genannt (Abb. 8).²⁸

In einem ungewöhnlichen Verfahren vermittelte Nathan zunächst Byron einen Eindruck von Melodie und Rhythmus, musste aber nicht nur aus seinem Melodien-Repertoire passende auswählen, sondern diese dann auch der fertigen Dichtung anpassen.²⁹ Im April 1815 erschien das 1. Heft einer Auswahl von *Hebrew Melodies*, auf dessen Titelblatt stolz darauf hingewiesen wird: „The poetry written expressly for the work“. Nathan spricht im Vorwort („Preface“) von „ancient and modern Melodies“, einer Auswahl von „Melodien, die in den religiösen Zeremonien der Juden gesungen werden“. Einige seien allein durch Gedächtnis und Tradition mündlich überliefert, was deren hohes Alter belege. Die durch diesen Anspruch ausgelöste Diskussion muss hier weitgehend übergangen werden. Jedes Gedicht ist auf einer gesonderten Seite als reiner Text beigegeben. In einer Anmerkung vermerkt Nathan, dass er zu „She walks in beauty“, mit dem die Sammlung beginnt (Abb. 9), beide Melodien abdrucke, die in verschiedenen Synagogen gesungen würden.

Diese Melodie zeigt *eine* der verschiedenen Stilrichtungen in den Vertonungen, in einem bescheidenen italienisch-ornamentalen Stil.

Die moderne opernhafte Gestaltung der Vertonungen kann bis zum regelrechten dramatischen Rezitativ gehen (Abb. 10).

Denkt man an Schumanns Gestaltung im op. 95, ist zu bemerken, dass angesichts der kriegerischen Geschichte Israels mehrfach wie hier bei „Warriors and Chiefs“ ein „martialischer“ Ton angeschlagen wird (Abb. 11).

Nathans hymnischen Stil repräsentiert die 2. Fassung von „Sun of the sleepless!“ (Abb. 12).

Mit Blick auf Schumann ist auch darauf hinzuweisen, dass nicht weniger als acht der 29 Gedichte Byrons zu denen gehören, die im Vorwort jüdischer „Wildheit und Pathos“ („wildness and Pathos“) zugeordnet werden.

²⁸ *A Selection of Hebrew melodies, ancient and modern, by Isaac Nathan and Lord Byron*, hrsg. von Frederick Burwick und Paul Douglas, Tuscaloosa-London 1988.

²⁹ Percy M. Young, Besprechung der vorgenannten Edition, in: *Music & Letters* 71 (1990), S. 148–150. – Sabine Lichtenstein, „Abraham Jacob Lichtenstein: eine jüdische Quelle für Carl Loewe und Max Bruch“, in: *Die Musikforschung* 49 (1996), S. 349–367, hier 365 f.



Abbildung 8: Isaac Nathan, A Selection of Hebrew Melodies, Titelblatt (Quelle wie Abb. 6)

She walks in beauty! *Byronism & Nathan.*

*Grazioso
con
toto.*

She walks in beauty like the night Of cloudless
climes and star-ry skies And all that's best of dark and bright Meet in her aspect
and her eyes Thus mellow'd to that tender light Which heav'n to gau-dy day de-
nies - - - She walks in beauty like the night of cloudless climes & star-ry skies.

Abbildung 9: Isaac Nathan, A Selection of Hebrew Melodies, „She walks in beauty“
(Quelle wie Abb. 6, S. 2)

Solo Risoluto e con forza.

RECITATIVO.

"Why is my sleep dis-qui-et-ed? Who is he that calls the dead?"

Tremando.

Is it thou, O King? be-hold, Blood-less are these

Ritard? Ad? e Pia. . . . no

limbs, Blood-less are these limbs and cold;

pp

al temp.

Such are mine; and such shall be Thine, to-morrow, when with me;

Risoluto.

Ere the coming day is done, Such shalt thou be, such thy son.

con la Parte.

Abbildung 10: Isaac Nathan, A Selection of Hebrew Melodies, „Recitativo“ (Quelle wie Abb. 6, S. 102)

Warriors and Chiefs!

Braham & Nathan.

Martial.

Warriors and Chiefs! should the

shaft or the sword Pierce me in leading the host of the Lord. Warriors and Chiefs! should the

shaft or the sword Pierce me in leading the host of the Lord. Expressive.

Heed not the corse, though a King's in your path: Bury your steel in the bosoms of Gath!

Abbildung 11: Isaac Nathan, A Selection of Hebrew Melodies, „Warriors and Chiefs“, T. 1–22 (Quelle wie Abb. 6, S. 65)

Sun of the Sleepless!

David Nathan A. Nathan

Grave *p*

here, Sun of the sleep-less!

p

me-lan-cho-ly star! Whose tear-full beam glows tremulous-ly

p

far, Whose tear-full

f *p*

beam glows

Abbildung 12: Isaac Nathan, A Selection of Hebrew Melodies, „Sun of the sleepless“, T. 1-29 (Quelle wie Abb. 6, S. 129)

Die Berühmtheit Byrons verhalf den *Hebrew Melodies* Nathans 1815 in der Tat zu einem Erfolg: 10000 Exemplare wurden verkauft, 4000 mehr als die reine Textsammlung, die einen Monat später erschien und sicherlich in erster Linie Grundlage für die Übersetzungen in Deutschland wurde. Was den Leser in Deutschland an Byrons Dichtungen faszinierte, kann man der Vorbemerkung „An den Leser“ in der Ausgabe von Franz Theremin, Berlin 1820, entnehmen, die auch den originalen englischen Text enthält.³⁰ Er habe den Stoff zu den „sehr glücklichen Gedanken“ aus der jüdischen Geschichte entlehnt, „die einen so großen Reichtum von bedeutungsvollen, die tiefsten Gefühle anregenden Momente darbietet.“ Einschließlich der von Byron selbst hinzu gedichteten Inhalte entstanden nach Theremins Ansicht „eine Reihe von Gedichten, die durch eine neue und seltene Verbindung von Kraft, Gefühl, Tiefe und Originalität“ ungemein anziehen.

Schließlich erscheint es auch sinnvoll für das Verständnis dieser Byron-Vertonungen, nach persönlichen Beziehungen zu jüdischen Komponisten und Musikern zu fragen, wie es schon hinsichtlich Joseph Joachims geschah. So hat Carl Loewe Kenntnis und Interesse für seine *Hebräischen* Gesänge auch durch den Stettiner Synagogenkantor Abraham Jacob Lichtenstein erhalten.³¹ Versucht man, für Schumann weitere Beziehungen zu jüdischen Musikern ins Auge zu fassen, so können hier nur zwei Hinweissplitter erwähnt werden. So hat bei der Uraufführung des 15. Liedes in den *Myrthen* „Aus den hebräischen Gesängen“ 1841 in Leipzig, begleitet von Clara, die junge Altistin Sophie Schloss gesungen.³² Sie war die Tochter des ersten Lehrers der jüdischen Schule in Köln, ihr Bruder druckte in seinem Musikverlag u. a. Kompositionen von Jacques Offenbach.³³ Sophie Schloss war 1839 auf dem Niederrheinischen Musikfest von Mendelssohn entdeckt worden und dann für das Gewandhaus engagiert worden. Sie sang 1853 zum 6. Mal auf dem Musikfest in Düsseldorf. Schumann, der bei seinem Bericht über ihr erstes Auftreten im Gewandhauskonzert am 15. Oktober 1839 anmerkte: „(eine Jüdin)“, bescheinigte ihr 1840

³⁰ *Hebräische Gesänge*. Aus dem Englischen des Lord Byron von Franz Theremin. Mit beigeindrucktem englischen Text, Berlin 1820, „An den Leser“.

³¹ Lichtenstein, „Abraham Jacob Lichtenstein“, S. 349–367. – Friedhelm Brusniak, „Deutsche Sänger! Strebt solchem Vorbilde nach!“ Zur Gesangspraxis des Berliner Oberkantors Abraham Jakob Lichtenstein (1806–1880)“, in: *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Peter Ackermann u. a. (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 24), Tutzing 1996, S. 341–351.

³² *Tb II*, S. 155 und 512.

³³ Ulrich Tank, *Die Geschwister Schloss. Studien zur Biographie der Kölner Altistin Sophie Schloss (1822–1903) und zur Geschichte des Musikalienverlages ihres Bruders Michael (1823–1891)* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 115), Köln 1976.

den „Besitz einer wahren Bravour- und Concertstimme“. Nicht von ungefähr widmete er „Fräulein Sophia Schloss“ 1851 in Düsseldorf, wo sie seit 1850 lebte, seine *Sechs Gesänge* op. 107.³⁴ Noch wesentlicher im Hinblick auf das Opus 95 erscheint Schumanns Bekanntschaft mit Salomon Sulzer, Konzertsänger und Oberkantor der israelischen Kultusgemeinde in Wien, der auch am Konservatorium unterrichtete.³⁵ Am 12. Dezember 1838 lernte er ihn kennen und befand ihn bei einer Einladung am 15. Dezember: „ein Künstler in allem was er thut u. angibt“. Auch im März 1839 war er ein paar mal zu Abend bei Sulzer, „dem schönsten Tenor“. Erhellend vielleicht auch die anschließende Bemerkung: „eine interessante Schwester (Jüdin)“. Sulzer hat 1840 in seinem Hauptwerk *Schir Zion, gottesdienstliche Gesänge der Israeliten* Tonsätze zu synagogalen Gesängen herausgegeben, auch die Komposition des 92. Psalms in hebräischer Sprache für Bariton solo, gemischtes Vokalensemble und gemischten Chor, um die er Franz Schubert 1828 gebeten hatte.³⁶

Die Situierung von Schumanns Vertonungen der Byron-Texte der *Hebrew Melodies* erhält so nur in weiteren, zeitlichen und auch biographischen Zusammenhängen einen angemessenen Verständnishorizont. Dazu gehört schließlich in einer bemerkenswerten Konstellation die Rückkehr der *Hebrew Melodies* von Deutschland nach England, und zwar einschließlich der Melodien von Isaac Nathan, nämlich durch Max Bruch. Der schon genannte Stettiner Synagogen-Vorsänger Abraham Jacob Lichtenstein war 1844 nicht zuletzt durch Empfehlung von Carl Loewe neben Louis Lewandowski an der Berliner Synagoge angestellt worden. Ihm verdankt Bruch, der 1878 bis 1880 Dirigent des Stern'schen Gesangvereins mit vielen jüdischen Mitgliedern war, die Kenntnis der Melodien für sein *Kol Nidrei. Adagio für Violoncello mit Orchester und Harfe nach hebräischen Melodien* op. 47 von 1880.³⁷ Der Widmungsträger, der Berliner Cello-Professor Robert Hausmann, war seit 1879 Mitglied des Streichquartetts von Joseph Joachim. Die 2. Melodie im *Kol Nidrei* „Oh weep for those“³⁸ wird dann das erste Lied in seinen *Hebräischen*

³⁴Wolfgang Seibold, *Familie, Freunde Zeitgenossen. Die Widmungsträger der Schumannschen Werke* (= Schumann-Studien, Sonderband 5), Sinzig 2008, S. 240 f.

³⁵*Tb III*, S. 83 f. und 88.

³⁶Salomon Sulzer, *Schir Zion* (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 134), Graz 1983. – Dietrich Berke, „Franz Schuberts Vertonung des 92. Psalms in hebräischer Sprache (D 953)“, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift Ludwig Finscher*, hrsg. von Annegret Laubenthal u. a., Kassel 1995, S. 530–538.

³⁷Lichtenstein, „Abraham Jacob Lichtenstein“, S. 349 f.

³⁸„[...] die zweite [Melodie] (Dur) des Mittelteils des rührenden und wahrhaft großartigen Gesanges: ‚Oh weep for those, that wept on Babel's stream‘ (Byron) ebenfalls sehr alt. Beide Melodien lernte ich in Berlin kennen, wo ich bekanntlich im Verein viel mit den Kindern

Hebräische Gesänge

(nach Lord Byron's Hebrew Melodies)

für Chor, Orchester und Orgel (ad libitum)

bearbeitet von

MAX BRUCH.

Beweinet, die geweint an Babels Strand.

O weep for those.

1.

Adagio ma non troppo. M.M. ♩ = 63.

The musical score is for the first movement of 'Hebräische Gesänge' by Max Bruch. It is in 3/4 time, marked 'Adagio ma non troppo' with a tempo of 63 beats per minute. The score is for a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed on the left are: Flauti, Oboi, Clarinetten in A, Fagotti, I. II. Corni in F, III. IV., Trombe in E, I. II. Tromboni, III., Violino I., Violino II., Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Violoncello, Basso, and Organo. The vocal parts have German and English lyrics. The instrumental parts include woodwinds, brass, strings, and organ. The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The tempo is 'Adagio ma non troppo' with a tempo of 63 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is for the first movement of the work.

Flauti.

Oboi.

Clarinetten in A.

Fagotti.

I. II. Corni in F.

III. IV.

Trombe in E.

I. II. Tromboni.

III.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Violoncello.

Basso.

Organo.

Be - wei - net, die ge - weint an Ba - bels Strand, ach Zi - on ist öd, ein Traum ihr
O weep for those that wept by Ba - bels stream, whose shrines are de - so late, whose

Be - wei - net, die ge - weint an Ba - bels Strand, ach Zi - on ist öd, ein Traum.

O weep for those that wept by Ba - bels stream, whose shrines are de - so late,

Be - wei - net, die ge - weint an Babels Strand, ihr Land ist öd,
O weep for those that wept by Ba - bels stream, whose land is a dream

II. Manual. 8'

4'

Abbildung 13: Max Bruch, Hebräische Gesänge, T. 1-6

"Oh weep for these!"

Israh'el & Nathan.

Targo
con
Espressionè

Oh weep for those that wept by Babel's stream, Whose shrines are
desolate, whose land is a dream, Weep for the harp of Judah's broken shell.
Mourn where their God hath dwelt the Godless dwell! And where shall Israel
have her bleeding feet And where shall Zi - on's songs again seem

Abbildung 14: Isaac Nathan, A Selection of Hebrew Melodies, „Oh weep“, T. 1–31
(Quelle wie Abb. 6)

Gesängen, einem großen Chorwerk mit hymnenartigen Strophen (Abb. 13). Wie der Vergleich zeigt, ist die Melodie von „Oh weep for those“ identisch mit der Nathans von 1815 (Abb. 14).

Als Bruch 1880 Dirigent der Philharmonic Society in Liverpool geworden war, hat er dort die *Hebräischen Gesänge* 1880/82 erfolgreich in drei Konzerten aufgeführt.³⁹ Im Druck von 1888 ist deshalb neben dem deutschen auch der originale englische Text wiedergegeben. Fünf Jahre zuvor, 1875, hatte Bruchs ehemaliger Kölner Kompositionslehrer Ferdinand Hiller *Oh! Weep for those* Byrons für Sopran-Solo, Chor und Orchester vertont, ein unbeachtetes Opus.⁴⁰ Die freundschaftliche Widmung an „Herrn Dr. Hasenclever“ ein Jahr vor dessen Tod verweist auf Verbindungen, die auch werkbezogen relevant sind. Ferdinand Hiller, jüdischer Herkunft und getauft wie sein enger Freund Felix Mendelssohn, hatte seit seiner Zeit als Düsseldorfer Musikdirektor (1847–1850) den Arzt und Liebhaberkomponisten Dr. Richard Hasenclever und seine Frau Sophie, Tochter des Akademiedirektors Wilhelm von Schadow, kennen gelernt.⁴¹ Als Hiller seinen Nachfolger Schumann bei den wichtigen Persönlichkeiten des Düsseldorfer Musiklebens einführte, gehörte auch Hasenclever dazu.⁴² Dieser nahm 1851 bei der Hausaufführung von Schumanns *Der Rose Pilgerfahrt* eine Gesangsrolle wahr⁴³ und bearbeitete („zur Musik umgemodelt“) 1853 Ludwig Uhlands Ballade *Das Glück von Edenhall* für Schumanns Männerchor-Komposition op. 143.⁴⁴ Als Hausarzt musste er Schumann 1854 in die Endenicher Heilanstalt überführen.⁴⁵ Später war er ein engagierter Altkatholik.

Die unter dem Titel *Hebrew Melodies* verbreiteten Gedichte Byrons haben mit ihren alttestamentarischen und jüdischen Bezügen – auch auf die

Israels zu thun hatte.“ Wilhelm Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 68), Köln 1967, S. 66 f.

³⁹ Christopher Fifield, *Max Bruch*, Zürich 1988, S. 192 f.

⁴⁰ *Oh weep for those* / „O weint um sie“ / aus den hebräischen Gesängen des LORD BYRON, op. 49. Susanne Cramer, *Die Musikalien des Düsseldorfer Musikvereins (1801–1929)* (= Heinrich Heine Institut Düsseldorf Archiv. Bibliothek. Museum Bd. 6), Stuttgart 1996 S. 175 f.

⁴¹ Moritz Blanckard, „Richard Hasenclever“, in: *ADB*, Bd. 10, S. 736 f.

⁴² Klaus Wolfgang Niemöller, „Robert und Clara Schumanns Beziehungen zu Ferdinand Hiller“, in: *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Bernhard R. Appel u. a., Sinzig 2002, S. 514–537.

⁴³ *RSW*, S. 475.

⁴⁴ Reinhard Kapp, „Schumann nach der Revolution“, in: *Schumann Forschungen* 3, 1993, S. 406 f.

⁴⁵ Bernhard R. Appel, *Robert Schumann in Endenich (1854–1856)* (= Schumann Forschungen, Bd. 11), Mainz 2006, S. 56–58.

eigentlichen „Melodien“ Nathans – im ganzen 19. Jahrhundert kompositorische Impulse gegeben zu quasi neuen „Hebräischen Melodien“, und das bei sehr unterschiedlicher religiöser Herkunft, Einstellung und Intention der Komponisten selbst, wie vorzüglich die Beispiele Robert Schumann und Joseph Joachim in der Jahrhundertmitte demonstrieren. Erst im 20. Jahrhundert wird Schumann des Antisemitismus verdächtigt⁴⁶ und Bruch im Hinblick auf *Kol nidre* gegen das Gerücht in Schutz genommen, er sei Jude.⁴⁷

⁴⁶Frieder Reininghaus, „Zwei Emanzipationswege aus Berlin – Anmerkungen zum Verhältnis Meyerbeers und Mendelssohns“, in: *Giacomo Meyerbeer – Musik als Welterfahrung*, hrsg. von Sieghardt Döhring und Jürgen Schläder, München 1995, S. 223–225.

⁴⁷Anton Ebel, „Max Bruch“, in: *AMZ* 40 (1913), S. 46. – Wilhelm Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, H. 68), Köln 1967, S. 67 f.

Wolfram Steinbeck

Der Autor als Instanz. Selbstreflexive Strukturen in Schumanns *Rheinischer Symphonie*

Unter dem Titel „musikalische Selbstreflexion“ hat sich in den letzten Jahren ein neues Forschungsprofil der Musikwissenschaft entwickelt, besser: ein neues Konzept der Analyse und Interpretation von Kunstmusik des 19. und 20. Jahrhunderts.¹ Es ist eine Art Relektüre der Werke, deren Komplexität und Kunstanspruch gleichsam in einer neuen Dimension verortet wird. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts, insbesondere mit Beethovens Werk, erreicht Kunstmusik ein Stadium, in dem sie sich in einen schöpferischen, mitgestaltenden, existentiellen Diskurs mit sich selbst als Musik tritt, vornehmlich im Rekurs auf andere Werke und/oder die jeweiligen Gattungsbedingungen. Das beginnt schon bei Haydn, dessen Streichquartette und Sinfonien (vor allem die Londoner) als reine Instrumentalmusik das Zuhören und das Mitvollziehen der musikalischen Formprozesse explizit zum Gegenstand ihrer Aktion machen. Die Hörer werden sprachlos und doch sprachähnlich durch eine Form geführt, deren äußere Umrisse ihnen längst geläufig sind, deren individuelle Realisierung ihnen jedoch deshalb rationalen ‚Witz‘ abverlangt, weil sie selbst damit

¹Vgl. z.B. Matthias Schmidt, *Johannes Brahms. Ein Versuch über die musikalische Selbstreflexion*, Wilhelmshaven 2000. – Hermann Danuser, „Musikalische Selbstreflexion bei Richard Strauss“, in: *Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München 1999*, Berlin 2001, S. 51–77. – Harald Fricke, „Oper in der Oper. Potenzialisierung, Ipsoreflexion, Mise en abyme auf dem Musiktheater“, in: *Fiori Musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*, Bologna 2001, S. 219–245. – Werner Wolf, „Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?‘ Intermedial metatextuality in Schubert’s ‚Der Leiermann‘ as motivation for song and accompaniment and a contribution to the unity of ‚Die Winterreise‘“, in: *Word and Music Studies. Essays on the Song Cycle and on Defining the Field. Proceedings of the Second International Conference on Word and Music Studies at Ann Arbor, 1999*, Amsterdam 2001, S. 121–140. – Ders. *Metafiction and Metamusic. Exploring the limits of metareference*, Online-Publikation: [http://wordmusicstudies.org/Wolf metamusic-2.pdf](http://wordmusicstudies.org/Wolf%20metamusic-2.pdf). – Wolfram Steinbeck, „Romantik und Moderne – Selbstreflexive Strukturen in Schuberts ‚Winterreise‘“, in: *Der Mensch als Konstrukt. Festschrift für Rudolf Druz*, Bielefeld 2008, S. 301–323. – Sammelband *Selbstreflexion in der Musik/Wissenschaft*, Kongressbericht Köln 2007 (=Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 14), Kassel (im Druck), darin vor allem die Beiträge von Hermann Danuser, „Neutralisierung oder Potenzialisierung? Selbstreferentialität in musikalischer Lyrik“, Tobias Janz, „Selbstreflexion als Konstituente der musikalischen Moderne? – Überlegungen zu einem Forschungsprogramm“, Siegfried Oechsle, „Selbstreferenz und Selbstreflexion in der Musik“ und Wolfram Steinbeck, „Musik über Musik. Zur Selbstreflexion in der europäischen Kunstmusik seit dem späten 18. Jahrhundert. Einige grundlegende Gedanken“.

spielen. Spätestens bei Haydn wird Musik (Instrumentalmusik) zum sprachlosen (Sprache substituierenden) Diskurs, dessen Prozess den Hörer/Spieler aktiv in die Gestaltung und Konstitution von Form einbezieht. Das sich (noch) selbst genügende intellektuelle Spiel bei Haydn wird dann bei Beethoven zur gleichsam existentiellen Auseinandersetzung mit den eigenen Prämissen und der künstlerisch umgesetzten Einsicht in den Verlust jener „Reinheit“ der Instrumentalmusik, die die Nachwelt später „klassisch“ nannte.

Diese neue und die Schwelle zur Moderne markierende Auseinandersetzung von Kunst mit Kunst nennen wir selbstreflexiv. In der deutschen Literaturgeschichte um 1800 wird sie zu einer regelrechten „Bewegung“, die bei Schlegel in dem Begriff der „Transzendentalpoesie“ zusammengefasst wird, einer Poesie, die „überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein“ müsse.² Kunst (in unserem Fall Instrumentalmusik) reflektiert auf ihre eigenen Prämissen, bildet sich im Diskurs mit sich als Kunst.

Zu den sofort einleuchtenden Beispielen der Musikgeschichte gehört Beethovens Achte, die bekanntlich als ironischer Reflex auf die durch Beethoven selbst vollends etablierte Gattungstradition zu hören ist. Und dass die Neunte mit dieser Tradition, die in der Achten rein instrumental reflektiert wird, bricht, setzt ebenfalls die Bezugnahme auf eben diese Tradition voraus und wird im 19. Jahrhundert zugleich als Phänomen heftig diskutiert, und zwar – je nach ästhetischer Positionierung – als illegitime oder historisch notwendige Grenzüberschreitung.

Schubert dagegen scheiterte zunächst an der neuen, impliziten Forderung dieser Auseinandersetzung, wie sie letztlich durch Beethovens Werke kompositorisch formuliert worden war. Berühmtestes Beispiel: die *Unvollendete*. Mit der *Großen C-Dur-Symphonie* gelingt Schubert dann jedoch bekanntlich der Durchbruch zur „großen Symphonie“, wie er es nannte, ein Durchbruch, der logischerweise zur – wie hier gelungenen – Auseinandersetzung mit der Symphonie, zur Werk gewordenen Reflexion auf sie als Gattung wurde. Seither ist es den nachdenklicheren Komponisten oder sagen wir, denen, die sich mit ihrem Anspruch unmittelbar auf Beethoven bezogen und sich an ihm abarbeiteten, nicht mehr möglich, gleichsam naiv und das heißt: unreflektiert Symphonien zu schreiben. Dazu gehört z. B. Mendelssohn, dazu gehört aber auch Schumann.

Dass Schumann seine g-Moll-Symphonie, deren erste beide Sätze nicht nur fertig, sondern auch gut sind, nicht weiterschrieb, hat mit dem zu tun, was

²Friedrich Schlegel, „Athenäums-Fragmente“, in: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)* (=Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler, Bd. 2), München 1967, S. 182.

man die „Last Beethoven“ nennen kann. Genauer betrachtet ist es die neue Stufe selbstreflexiver Musik, die man zu erklimmen hatte, einer Musik, die sich Ton für Ton, Takt für Takt, Abschnitt für Abschnitt, ja Satz für Satz stets an der neuen Maxime messen lassen musste, nur ja nichts zu tun, das nicht auf Sicherung im System aus ist, das sich nicht des selbst-initiierten Prozesses ständig hinsichtlich seiner geschichtlichen Prämissen, seines gattungshistorischen Kontextes und seiner individuellen, werkimmanenten Prinzipien vergewissert. Die g-Moll-Symphonie mochte in Schumanns Augen diesem Anspruch nicht genügen. Komponieren, jedenfalls das Komponieren von Symphonien, dieser höchst gelobten aller Instrumentalgattungen, dieser „vornehmsten Provinz auf dem Gebiet der Instrumentalmusik“,³ wird zu einem hoch artifiziiellen Drahtseilakt. Die Zeitgenossen nannten es geradezu „etwas Gefährliches“ und man brauche eine gehörige Portion „Muth dazu“.⁴

Schauen wir nur auf Schumann und seine vollendeten Symphonien. In welcher Weise die Erste auf Schuberts *Große C-Dur-Symphonie* reagiert, wurde vielfach beschrieben.⁵ Sie bildet in der Tat einen Gegenentwurf, eine intertextuelle Referenz auf ein Werk, dessen Wiederentdeckung 1839 durch Schumann selbst die Geschichte der Symphonie so entscheidend prägen sollte. Nur ein Kriterium sei herausgegriffen: das als Motto-Verfahren bekannte Mittel Schumanns, seiner Musik etwas voranzuschieben, das außerhalb der Form steht und doch eine besondere Bedeutung für den Formprozess haben wird.

Dieses Motto-Verfahren ist eine Spielart selbstreflexiven Komponierens: Denn durch die Vorschaltung eines zentralen, das Ganze wesentlich vorausbestimmenden Mottos wird – vergleichbar der Literatur – ein Bezugspunkt exponiert, der außerhalb des Werkes liegt und der doch Wesentliches von ihm erfasst. Anders als im literarischen greift das musikalische Motto jedoch als solches in die Struktur ein, wird Teil des Satzprozesses, Teil der tönenden Handlung, obgleich es per definitionem außerhalb steht (wie der Erzähler einer Geschichte). Momente dieser eingreifenden Außensteuerung, die nicht eigentlich thematisch im engeren Sinne des Formprozesses sind, müssen als Signale selbstreflexiver Werkgestaltung wahrgenommen werden. In ihrer Dia-

³August Kahlert, Rezension der Dritten Symphonie von Mendelssohn, in: *AMZ* 45 (1843), Sp. 341.

⁴Gottfried Wilhelm Fink, Rezension der Zweiten Symphonie von Anton Hesse, in: *AMZ* 35 (1833), Sp. 861.

⁵Vgl. z. B. Siegfried Oechsle, *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade* (=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 40), Kassel 1992. – Wolfram Steinbeck, „Schumanns symphonische Phantasien“, in: Ders., *Romantische und nationale Symphonik* (=Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 3,1), Laaber 2002, S. 86–100.

lektik von Außen und Innen, Exterritorialität und formbildender Funktion, Isoliertheit und Integration als Zitat und als motivische Grundsubstanz wird das Motto und seine den Satz bestimmende Verwendung zum Signum der kompositorischen „Erzählstrategie“. Darin wird ein Außen und Innen thematisiert und zum Gegenstand eines musikalischen „Diskurses“, der nicht nur auf die „Korrespondenz“ mit dem symphonischen Gegenentwurf (Schubert, Lied-Thematik) gerichtet ist, sondern auch auf sich selbst als Diskurs über diese Außen-Innen-Steuerung. Im Inneren der Form agieren die Themen und ihre Entwicklungen, Fortspinnungen etc., von außen aber kam die Generierung des Themas, die gestaltete Themenerzeugung, sowie die mitgestaltende Rückbesinnung auf eben diesen initiierenden Impuls. Und wenn im Finale dieses Motto, das längst ein Doppeldasein als integrativer Bestandteil des Thematischen wie als extern gegebenes Zitat angenommen hat, abschließend wiederkehrt, um dem Finale-Thema, das seinerseits eine Ableitung davon ist, das letzte Wort zu geben, so handelt es sich wiederum um einen abschließenden Verweis auf seine formsteuernde Funktion. Das Motto wird zum Werkzeug des Komponisten oder Erzählers (beides ist hier wohl nicht zu unterscheiden), mit dem er seine symphonische Grundidee vorweg formuliert und seine Eingriffe in den aus ihr hervorgegangenen Prozess ausführt. Der Schein musikalisch-formaler Logik in ihrer konsequenten Regelmäßigkeit des Verlaufs wird dadurch als solcher entlarvt, dass es ein Mittel gibt, in eben diesen Verlauf einzugreifen, ein Mittel, das freilich auch wie ein Schlüssel in die Struktur passt, wie ein Code, mit dem sich der Komponist/Erzähler als jederzeitiger Herr der „Geschichte“ erweist. Die Motto-Anlage bei Schumann ist in diesem selbstreflexiven Sinne zu begreifen. Sie ist Zeugnis und zugleich künstlerisches Mittel einer kompositorischen Anlage, in der musikalischer Prozess, oder anschaulicher: in der tönende Handlung/Erzählung sich ihres Hergestellenseins, ihrer Außensteuerung ‚bewusst‘ wird, eine Handlung/Erzählung, die auf ihr eigenes Komponiertsein verweist und auf ihre Artifizialität sowie auf die Bedingungen musikalischer Form (als sinnstiftender und folgerichtiger Prozess) – mithin auf sich selbst reflektiert.

Auch die weiteren symphonischen Projekte Schumanns unterliegen dem Konzept selbstreflexiver Handlungssteuerung: Die d-Moll-Symphonie reflektiert das Symphonische unter dem steuernden Leitgedanken des Zyklischen. Sie bezieht sich offenbar weniger auf ein symphonisches Beispiel als auf das Problem der symphonischen Form, der Bildung von Einheit in einem Prozess, der auf größtmögliche Mannigfaltigkeit rein instrumentaler Musik aus ist. Die integrative Form, die Schumann zeitweise so frei erschien, dass er lieber von einer symphonischen Phantasie sprach als von einer Symphonie, ist

oft erläutert worden. Wichtig aber ist auch hier, dass schon gleich zu Anfang eine melodisch-rhythmische Figur den Satz in Gang bringt, die zur Grundlage weiterer zentraler thematischer Bildungen wird und die als solche wieder auftaucht. Auch dieses Verfahren lässt sich – grob betrachtet – als „Motto-Verfahren“ bezeichnen, selbst wenn der Figur die signalartige Anlage und die isoliert exponierte Position fehlen. Denn die gleichmäßige Achtelbewegung des Anfangs zeigt sich zunächst als typische Einleitungsfigur, die sich ostinatoartig durch die gesamte Einleitung zieht und die Steigerung anführt. Als kaum herausstechende Figur bildet dieses Eröffnungsthema jedoch weniger eine mottoartige Scharnierfunktion im Formverlauf des Werkes als viel mehr, nur die Substanz der weiteren thematischen Bildungen und zwar soweit, dass sogar die scheinbar typisierte Achtelbewegung des Stretta-Schlusses als Rückverweis auf den Anfang des Werkes und damit in einem weiteren Sinne schlussbildend wirkt. Schumanns Vierte gewinnt aus dem expliziten Motto-Prinzip der Ersten einen abgewandelten Formgedanken, den man mit Fug und Recht als „zyklisches Prinzip“ bezeichnen kann, wie es für die französische Symphonik des ausgehenden Jahrhunderts, angeregt durch César Franck, dann zum nationalen Identitätsmerkmal werden sollte.

Das nächste Projekt, *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52, gilt dem Versuch, eine leichte, kleine Symphonie zu schreiben, dem Anspruch zumindest hinsichtlich des damit verbundenen Ernstes und gewichtiger Monumentalität auszuweichen und zu prüfen, ob sich nicht auch in dieser Hinsicht ein symphonisches Gegenkonzept rechtfertigen lasse. Auch dieses Werk korrespondiert nicht mit oder reflektiert nicht primär auf ein bestimmtes anderes, sondern wie die Vierte auf ein grundsätzliches Gattungsproblem, auf die sanktionierte, „deutsche“ Viersätzigkeit, mit der sich die Symphonie (neben dem Streichquartett), oder besser: mit dem Joseph Haydn der Symphonie ihr eigenes äußeres Identitätsmerkmal schuf. Eigentümlicherweise ist die ästhetische Begründung der Viersätzigkeit im frühen 19. Jahrhundert zwar diskutiert (z. B. Nägeli, Hand etc.), nie aber ästhetisch befriedigend beantwortet worden, insbesondere im Hinblick auf die ebenso selbstverständliche Dreisätzigkeit anderer Gattungen, vor allem des Solokonzerts. Es gibt lediglich Traditionen, deren Berechtigung man mit umständlichen Worten und Verweisen auf die Notwendigkeit der Gestaltung unterschiedlicher „Gemütszustände“ zu bestimmen sucht und sowohl im Konzert als auch in der Symphonie (wie grundsätzlich in der „Sonate“) den Aspekt der Vollständigkeit oder „Totalität“⁶ als letztinstanzliche Begründung anführt. Die Dreisätzigkeit des von Schumann auch „Sinfonietta“

⁶Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 2. Teil, Jena 1841, S. 371.

genannten Werkes ist nicht etwa die italienische Dreisätzigkeit, sondern ein bis dahin einmaliger Fall in der Gattungsgeschichte. Den Mittelsatz bildet eben nicht der kontrastierende, sangliche langsame Satz, sondern ein Scherzo, das die antimonumentale Unbeschwertheit und Heiterkeit des ganzen Werkes geradezu exemplarisch verkörpert. Dennoch ist diese „Sinfonietta“ von kaum zu überbietender satztechnischer Dichte, als wollte der Komponist der Leichtigkeit eine Konstruktion entgegensetzen, in der das Artifizielle des „leichten Spiels“ als Handschrift des Autors allgegenwärtig ist. Und auch hier steht am Anfang eine thematische Bildung (T. 1), die wiederum durch ihre isolierte, exterritoriale Position wie ein Motto ‚vor-gestellt‘ wird. In ihrer Charakteristik aber – es ist eine gleichsam schmerzlich fragende Figur (unterer Leitton und kleine Sext als Rahmenintervalle) – wirkt sie nicht mottoartig, sondern, der Vierten vergleichbar, wie die Urform eines zyklischen Themas, das dann in der Tat alle Sätze und die wesentlichen thematischen Bildungen des ganzen Werkes bestimmt.⁷

Die Zweite Symphonie greift wieder das Motto-Prinzip der Ersten auf, wandelt es jedoch auch diesmal entscheidend ab, und zwar so, dass man von einer Synthese der Verfahren der Ersten und Vierten Symphonie sprechen könnte.⁸

Schließlich Schumanns letzte Symphonie: die Dritte. Dass sie fünfsätzig ist, kann als äußeres Signum des wiederum neuen Ansatzes gelten (darüber ist schon viel geschrieben worden)⁹. Aber sie geht nicht etwa wie die früheren Werke von einem Motto oder einer mottoartigen Prägung aus, sondern scheint konzeptionell ganz anders orientiert zu sein. Sie beginnt in gewissem Sinne klassisch, d. h. ohne jede Einleitung mit dem Allegrosatz und seinem Hauptthema. Und doch hat auch dieser thematische Beginn eine höchst hintergründige Doppeldeutigkeit, die sich auf das ganze Werk auswirken wird.

⁷Vgl. Wolfram Steinbeck, „Befreiung von der Viersätzigkeit. Die ‚Sinfonietta‘ op. 52“, in: *Robert Schumann und die große Form. Referate des Symposiums 2006*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck (=Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 8), Frankfurt a. M. 2009, S. 53–70.

⁸Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, „Mißglückter Befreiungsschlag oder bewältigte Einfluß-Angst? Schumanns Umgang mit Beethoven in der ‚Zweiten Symphonie‘ C-Dur op. 61“, in: *Robert Schumann und die große Form*, S. 71–91.

⁹Vgl. z. B. Reinhard Kapp, *Robert Schumann. Symphonie Nr. 3, Es-Dur op. 97, „Rheinische“*. Einführung und Analyse, Mainz 1981. – Peter Gülke, „Zur Rheinischen Sinfonie“, in: *Robert Schumann II* (=Musik-Konzepte, Sonderband), München 1982, S. 237–253. – Hartmut Krones, „Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 97“, in: *Loos II*, S. 124–139. – Martin Geck, „Der Weg ins Freie. Die Überwindung der traditionellen Viersätzigkeit in Schumanns ‚Rheinischer Symphonie‘ zugunsten eines neuen, narrativen Symphonietypus“, in: *Robert Schumann und die große Form*, S. 93–119.

Die schwungvolle, melodisch sangliche Figur ist zwar das Hauptthema, der Satz weiß aber noch nicht, welchen Takt er hat. Das Thema, schon als solches voll präsent, findet erst in den Anfang des Werkes hinein, den Dreivierteltakt ab Takt 7, um aber sogleich wieder ins Schwanken zu geraten und dies solange zu tun, bis der Seitensatz erreicht ist.

Hier wird das symphonische Beginnen auf ganz neue, einmalige Weise thematisiert. Das betrifft nicht nur das Fehlen einer langsamen Einleitung, die in allen anderen Symphonien bei Schumann den Anfang bildet. Vielmehr gilt das auch für das Fehlen eines exponierten, entweder isolierten oder integrierten Mottos. Folglich wird die Gesamtanlage der Symphonie nicht durch jenes bis dahin vielfach erprobte und variierte Verfahren generiert und gelenkt. Schumann scheint sich mit der *Rheinischen* vom Altbewährten abzuwenden und eine ‚tönende Handlung‘ zu schreiben, aus der sich der Erzähler als lenkende Instanz zurückgezogen hat. Zwar wird ohne Zweifel das vordergründig so heterogene, vielgestaltige Werk durch hintergründige motivische Bildungen, insbesondere durch die exponierte Verwendung von Dreiklangsbrechungen und Quartbildungen zusammengehalten (auf letztere hat vor allem P. Gülke aufmerksam gemacht)¹⁰.

Und doch bleibt auch über diese diastematische Beziehung vom charakteristischen Schwung des Hauptthemas etwas, das beträchtliche Folgen für den Satzprozess hat, weniger für die Form, als für das metrische Taktgefüge. Denn die Synkopenbildung des Hauptthemas bestimmt ja nicht nur den ersten Satz. Auch das Scherzo und das Finale werden davon beherrscht. Beim Scherzo gibt es dafür eine doppelte Begründung: eine thematisch-zyklische und eine gattungsbedingte, wonach das Scherzo ja bekanntlich Ort metrischer Spiele zu sein pflegt. Hier allerdings ist das Scherzo alles andere als ein „scherzoser“ Satz, so anmutig-wiegend und bukolisch er angelegt ist, ein Satz, der in seiner langen Coda gar ins allzu Nachdenkliche verfällt, so als sei ihm nicht nach launiger Heiterkeit zu Mute. Nur der Pizzikato-Schluss enthält eine kleine ironische Geste, die den Schein melancholischer Tiefgründigkeit enttarnt.¹¹

Und wie das Scherzo, so nimmt auch das Finale die metrische Verschiebung wieder auf und zwar tatsächlich zitathaft rückgreifend, allerdings zugleich aus dem Satzprozess hergeleitet (vgl. etwa um T. 18 und 40 oder T. 47f.),

¹⁰Gülke, *Zur Rheinischen Sinfonie*, S. 239 ff.

¹¹Übrigens stehen Scherzi dieser Art, wie überhaupt solche Sätze, die sich mit ihrer Metrik, Motorik oder grundsätzlich: mit dem Moment musikalischer Bewegung beschäftigen, immer auch im Verdacht selbstreflexiver Bezüglichkeit. Denn Scherzi betonen die Auseinandersetzung mit der eigenen Grundlage oder Voraussetzung in besonders eklatanter – und natürlich auch spezifischer – Weise.

um in der Coda zum Hauptthema des Kopfsatzes durchzubrechen (T. 295 f.), nachdem zuvor Durchbrüche zu hymnischen Bildungen wie Zitate dieses längst etablierten Finalprinzips vorausgingen (T. 130 ff., vgl. auch Takte 150 ff. und 255 ff.). Schließlich endet das Werk in einer jubelnden, nichtsdestoweniger höchst artifizuell synthetisierten Figur, die aus einer Summe der hymnischen Bildungen des Finales besteht (vgl. T. 299 f.).

Schumann hat sich oder seinen Erzähler aus der Formlenkung des Werkes durch Motto-Eingriffe gleichsam zurückgezogen. Den selbstreflexiven Ansatz per Motto hat er offenbar aufgegeben. Und doch ist das Werk alles andere als unkritische Erfüllung normativer und werkgesetzter Vorgaben. Vielmehr scheint Schumann eine neue Form, wenn nicht eine neue historische Position selbstreflexiven Komponierens gefunden haben. War das Motto-Verfahren, wie wir es der Einfachheit halber nannten, ein Mittel des Thematischen und seiner changierenden Außen-Innen-Funktion, so scheint die *Rheinische* von einem anderen Außen-Innen-Verhältnis bestimmt zu sein: dem Verhältnis von Allgemeinheit und Individualität, auch von Wirkung und Ursache.

Sätzen wie Kopfsatz und Finale mit ihrer pulsierenden Lebendigkeit, ihrer Vielfalt thematischer Bildungen (vor allem im Finale), dem Tonfall drängender Lebensfreude (Kopfsatz) und jubelnder Eintracht „eines Massenvereines“, wie es Gottfried Wilhelm Fink ausgedrückt hatte,¹² steht ein besonnenes Scherzo mit feiner, melancholisch gestimmter Ironie gegenüber sowie der für viele verwirrendste, rätselhafteste Satz: der vierte, im Grund überzählige Konduktus-Satz in der düstersten und verstiegensten aller möglicher Tonarten: in es-Moll. Man hat ihn mit der ursprünglichen Überschrift und der Kardinalserhebung im Kölner Dom erklären wollen, bei der Schumann anwesend war. Schon Gülke hat diesen Zusammenhang zu recht in Zweifel gezogen. Was soll die Kardinalserhebung in einer Symphonie? Vielmehr scheint dieser Satz, der vordergründig in seiner Überzähligkeit und düster-erhabenen Schwere so gar nicht zum Ganzen zu passen scheint, der Ort der Krisis zu sein, auf den freilich das Werk sogartig zusteuert. Fiel die Symphonie im ersten Satz gleichsam mit der Tür ins Haus und intonierte ausgelassene, pulsierende gute Laune im „lebhaften“ Dreivierteltakt, so wird über das atypisch-nachdenkliche, „sehr mäßige“ Scherzo und das sehnsüchtige „Idyll“¹³ des regulären langsamen Satzes der „feierliche“ vierte Satz zum Ort nicht nur der langsamsten Bewegung,

¹²Gottfried Wilhelm Fink, Art. „Symphonie“, in: Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 6 Bde., Stuttgart 1835–38, Bd. 6, S. 547.

¹³Gülke, *Zur Rheinischen Sinfonie*, S. 243.

sondern – obgleich ein Kondukt, eine marschähnliche, archaisch-düstere¹⁴ Prozession, – der Ort des Stillstands. Hinsichtlich des gleichsam abnehmenden, aus der Höhe der Laune in die Tiefe der Weltferne absinkenden Duktus der Sätze ist hier zugleich der Ort der Peripetie dieser tönenden Handlung erreicht (Richard Pohl schon sprach vom „Culminationspunkt“ dieses symphonischen „Dramas“¹⁵).

In diese Katakombe innerster Einkehr, tiefster Zurückgezogenheit und mahnender Todesnähe führt uns das Werk, und damit ins Innerste und zugleich zum Fernsten der Musik: den archaisch-rituellen Choral ebenso wie die gestrenge Kontrapunktik. Wenn hier Bach gehört wird,¹⁶ so als Verweis auf den Ahnherrn, zu dem diese Musik herabgestiegen ist, so als Verweis auf die unwiederbringliche Vergangenheit, aber auch auf das Fundament, auf dem alles beruht (und das immer tief unten ist!). Der erreichte Ort ist peripetales Ziel und doch exterritorial in Ausdruck, Kompositionsmitteln und ästhetischer Grundhaltung (als der „programmatistischste Satz“¹⁷). Dabei ist das, was früheren Werken in besonders ausgeprägter Weise eigen war, den Sätzen zuvor aber in dieser extensiven Form durchaus abging, die motivisch-thematische Satzdichte nämlich und die für Schumann so typisch kontrapunktische Stimmverflechtung, hier im vierten Satz in einer Weise wiederbelebt, die ihresgleichen sucht und den Satz auch in dieser Hinsicht exterritorial macht. In dieser Funktion erst wird er zum eigentlichen Auslöser des Finales: Weder eine langsame Einleitung noch ein regulärer langsamer Satz, ist diese andächtige Besinnung einerseits konsequenter Teil des absteigenden Prozesses, aus dessen Tiefe dann die Feier des Finales, gleichsam am Heiligsten geläutert, hervorgeht; andererseits fungiert der Satz in seiner Archaik, Programmatik und Singularität als Ort, der außerhalb der Symphonie steht und zum Moment intensiver Reflexion wird. Hier meldet sich nicht der Erzähler, sondern nun doch der Autor als Instanz. Er greift, wie der Erzähler beim Motto-Verfahren, ebenfalls von Außen ein und erweist sich als Lenker der Geschichte, indem er – am tiefsten Punkt und in mehrfacher Hinsicht außerhalb des Werkes angelangt und doch als Teil des Ganzen – auf eben diesen Weg verweist, dem sich dann konsequent eine – Adorno würde sagen – affirmative Lösung in Gestalt des jubelnden Finales anschließt. Ob in der Dunkelheit des Kölner Doms, in dem die Phantasien der Rezensenten Robert mit Clara der Zeremonie bei-

¹⁴Vgl. Krones, *Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 97*, S. 136.

¹⁵Richard Pohl im Brief vom 10. Dezember 1851 an Schumann, zit. nach Krones, *Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 97*, S. 128.

¹⁶So etwa Krones, *Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 97*, S. 136.

¹⁷Gülke, *Zur Rheinischen Sinfonie*, S. 250.

wohnen sahen, oder in den Gewölben der Vergangenheit kontrapunktischer Grundfesten und überkommener Satztechniken des *stile antico* und kontrapunktischer Künste, tritt in der Tat der Komponist als mahnender Prophet der eigenen Handlung auf, der Autor, der an seine eigene Geschichte erinnert, sowohl die des Komponistenlebens allgemein als auch die des symphonischen Weges in diesem Werk. Hierin ist eine gänzlich neue Form selbstreflexiver Auseinandersetzung mit Musik, hier mit der Symphonie, zu erkennen, deren Fünfsätzigkeit bei Berlioz schon vorgebildet sein mag, dort aber eher klassischem Dramenkonzept folgt. Bei Schumann hat sie einen ganz anderen Grund: Ihm steht der symphonische Prozess als solcher vor Augen und er führt ihn uns, dem Publikum, vor, indem er kompositorisch einen Weg gleichsam in die Unterwelt der Ahnen beschreitet und den Ort bezeichnet, auf dem alles fußt. Es ist der Raum der (nur außerhalb reflektierbaren) Selbstvergewisserung des eigenen Tuns, Selbstvergewisserung des symphonischen Weges, dessen latent resignativer Zug schon auf Schumanns Spätphase vorzubereiten scheint.

Stefan Keym

„Der Unterschied zwischen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden“.

Robert Schumann und die „per aspera ad astra“-Dramaturgie

Das Prinzip, eine in Moll stehende Komposition nach einem „durchbruchartigen“ Wechsel des Tongeschlechts triumphal in Dur zu beenden, zählt zu den wirkungsmächtigsten Dramaturgien der klassisch-romantischen Instrumentalmusik. Seit E. T. A. Hoffmanns Rezension von Beethovens fünfter Symphonie wurde dieses Prinzip im populären Musikschrifttum vielfach hervorgehoben und mit Wendungen wie „von Nacht zu Licht“¹ oder „per aspera ad astra“² charakterisiert. Von der analytischen Musikforschung hingegen wurde es – trotz oder vielmehr gerade wegen seiner allgemeinen Bekanntheit – bislang kaum systematisch untersucht.³ In einer Werkeinführung zu Beethovens Fünfter wird die Ansicht vertreten, die Wirkungsgeschichte der „per aspera ad astra“-Idee sei trivial und redundant und ihre Erforschung daher „ein wenig erquickliches Unterfangen“.⁴ Tatsächlich ist diese Dramaturgie – im Unterschied etwa zu motivisch-thematischen Prozessen – für den Hörer leicht nachvollziehbar und nicht nur für die Form, sondern auch für den Ausdrucksgehalt einer

¹E. T. A. Hoffmann, Rezension von Beethovens Symphonie c-Moll (1810), in: Ders., *Schriften zur Musik. Singspiele*, hrsg. von H.-J. Kruse, Berlin/Weimar 1988, S. 38. Vgl. auch Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen* [1859], Leipzig 1902, Bd. 2, S. 57.

²Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal, 1. Abtheilung: Sinfonie und Suite*, Leipzig 1887, S. 93.

³Manfred Jung, „‘Per aspera ad astra’. Ein philosophisch-literarisches Denkmodell und seine kompositorische Ausprägung im geistlichen Schaffen von Johannes Brahms“, in: Peter Tschuggnall (Hrsg.), *Religion – Literatur – Künste II. Ein Dialog*, Anif-Salzburg 2002, S. 400–408, geht vor allem auf Vokalmusik ein. Bei Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Wiesbaden 1972, spielt die Devise „per aspera ad astra“ keine Rolle, obwohl sie die seiner Ansicht nach für die Beethoven-Rezeption entscheidende Begriffstrias „Leiden – Wollen – Überwinden“ (ebd., S. 57) genau trifft. Ähnliches gilt für die Arbeit von Mechtild Fuchs, *„So pocht das Schicksal an die Pforte“. Untersuchungen und Vorschläge zur Rezeption sinfonischer Musik des 19. Jahrhunderts*, München-Salzburg 1986. Hervorgehoben wurde die Moll-Dur-Dramaturgie unlängst von Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford 2005, Bd. 2, S. 691–739 („C-Minor Moods. The ‚Struggle and Victory‘ Narrative and Its Relationship to Four C-Minor Works of Beethoven“).

⁴Ludwig van Beethoven, *5. Sinfonie c-Moll, op. 67*. Einführung und Analyse von Wulf Konold mit Partitur, Mainz/München 1979, S. 43. Ebd., S. 57, wird sogar das Fazit gezogen: „Wäre Beethovens 5. Sinfonie nicht mehr als ein Symbol für das ‚per aspera ad astra‘, sie wäre wahrlich überflüssig.“

Komposition relevant. Eben deshalb eröffnet sie eine Forschungsperspektive, die neues Licht auf zentrale Problemfelder der Musik des 19. Jahrhunderts wirft.

Kaum ein anderes Formprinzip wurde in ähnlichem Maße zur rein instrumental Vermittlung weltanschaulicher Botschaften genutzt: etwa zur Proklamation der Befreiung von politischer Unterdrückung in den Ouvertüren von Pariser „Rettungsopern“ der Revolutionszeit,⁵ an die Beethoven in seiner *Egmont*-Ouvertüre anknüpfte und deren Konzept des emphatischen Durchbruchs er in seinen zwei Mollsymphonien auf die mehrsätzig Form übertrug.⁶ Polnische Symphoniker kombinierten das Beethoven'sche Modell mit der zyklischen Verarbeitung und finalen Apotheose patriotischer Liedmelodien, um dem Unabhängigkeitsstreben ihrer Nation Ausdruck zu verleihen.⁷ Felix Mendelssohn Bartholdy erweiterte das bipolare Moll-Dur-Schema zu einem bogenförmigen Dreischritt (Dur-Moll-Dur), um eine heilsgeschichtliche Entwicklung nachzuzeichnen in Werken wie der „Reformationssymphonie“, der Ouvertüre zum *Paulus*-Oratorium oder der dritten Orgelsonate.⁸

Auch bei Kompositionen ohne konkrete Botschaft bildet die „per aspera ad astra“-Dramaturgie einen wichtigen inhaltlich-ästhetischen Aspekt, in dem sich die romantische „Metaphysik der Instrumentalmusik“⁹ widerspiegelt. Es zählt zu den Paradoxien der deutschen romantischen Musikästhetik, dass sie mit dieser Dramaturgie ausgerechnet eine Idee, die im späten 18. Jahrhundert mit aufklärerischen, politischen Emanzipationsbestrebungen verbunden war (und zudem zahlreiche Vorbilder in der Vokalmusik besitzt),¹⁰ zum Sinnbild

⁵Z. B. Luigi Cherubini, *Démophoon* (1788); Johann Christoph Vogel, *Démophon* (1789); Méhul, *Stratonice* (1792); Daniel Steibelt, *Roméo et Juliette* (1793); Gaspard Spontini, *La Vestale* (1807).

⁶Vgl. Stefan Keym, „Wien – Paris – Wien. Beethovens Moll-Dur-Dramaturgie im Licht einer ‚histoire croisée‘“, in: *Beethoven. Studien und Interpretationen*, hrsg. von Mieczysław Tomaszewski, Bd. 4, Kraków 2009, S. 407–419.

⁷Siehe dazu Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim 2010, S. 327–373.

⁸Vgl. Stefan Keym, „Dur – Moll – Dur. Zur Dramaturgie der Tongeschlechter in Mendelssohns Instrumentalmusik“, in: *Mendelssohn und das Rheinland. Bericht über das Internationale Symposium Koblenz 29.–31.10.2009*, hrsg. von Petra Weber-Bockholdt, München 2011, S. 133–152.

⁹Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, München/Kassel [...] 1978, S. 62.

¹⁰Hier sind zum einen Vorbilder in der Chorsymphonik zu nennen wie der berühmte Moll-Dur-Übergang zu den Worten „Es werde Licht!“ in Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung*, zum anderen zweiteilige Arien, bei denen der Wechsel des Tempos (langsam/schnell bzw. Cantabile/Cabaletta) mit einem Wechsel von Moll nach Dur verbunden wird (z. B. bei der ersten Arie der Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte*).

für den transzendenten, erlösenden Charakter der „reinen“ Instrumentalmusik erhob. Diese Vorstellung impliziert, dass ein großes, erhabenes Instrumentalwerk ein triumphales oder verklärtes, in jedem Fall aber positives Ende zu nehmen habe. Daraus erklärt sich, weshalb gerade zu einer Zeit, als in der Oper das bis dahin nahezu obligatorische „lieto fine“ an Bedeutung verlor, in den großen Gattungen der „absoluten“ Musik eine positiv konnotierte Wendung nach Dur immer gebräuchlicher wurde.

Zu einer Norm verfestigte sich diese Tendenz zuerst und vor allem in der Symphonie. Bereits Haydns späte Mollsymphonien (Nr. 78, 80, 83 und 95) schließen konsequent in Dur, wobei der entscheidende Wechsel des Tongeschlechts schon im Kopfsatz erfolgt (außer bei Nr. 78), indem die Reprise der Seitenthemengruppe in der Tonikavariante erklingt, die dann im Finale von vornherein als Grundtonart fungiert. Diesem Verfahren fehlt indes noch das für die beiden Mollsymphonien Beethovens entscheidende Moment des emphatischen, spektakulären Durchbruchs, das er in den Pariser Opernouvertüren fand. Beethovens große Moll-Klaviersonaten op. 13, op. 27/2, op. 31/2 und op. 57 hingegen schließen sämtlich in Moll. Hier stellt sich die Frage, ob bzw. ab wann darin eine bewusste Negation des „per aspera ad astra“-Prinzips zu sehen ist (wie vielfach in Werken nach Beethoven)¹¹. Plausibel erscheint eine solche Deutung vor allem dann, wenn die Molltonalität mit weiteren, durch langjährigen Gebrauch in Vokalmusik (z. B. in Lamento-Arien) eindeutig negativ konnotierten Stilmerkmalen verbunden ist wie Chromatik, dem „neapolitanischen“ Sextakkord, vorhaltigen „Seufzer“-Motiven etc. (wie etwa in Mozarts Klaviersonate c-Moll KV 457) oder wenn der Mollschluss mit einer spektakulären finalen Dur-Moll-Wendung erreicht wird (wie in der Coda des Finales von Beethovens Op. 13). Hat das Finale hingegen einen unpathetischen Charakter (etwa in Verbindung mit gleichförmig „fließender“ Bewegung wie in Beethovens Op. 31/2), so dürfte es eher der älteren Tradition der barocken Instrumentalmusik folgen, in der ein Mollsatz in raschem Tempo keineswegs automatisch mit einem negativen Ausdrucksgehalt behaftet war.¹² Vor allem bei Kammermusikwerken in Moll neigte Beethoven zudem (wiederum an Haydn anknüpfend) zu einer Schlussgestaltung, bei der eine späte Dur-

¹¹Z. B. in Chopins Klaviersonate b-Moll op. 35, Mendelssohns Streichquartett f-Moll op. 80 oder diversen spätoromantischen Symphonien (Brahms, Nr. 4; Dvořák, Nr. 7; Tschai-kowsky, Nr. 6; Mahler, Nr. 6).

¹²Freilich finden sich auch Kombinationen beider Typen des Mollfinales, wie etwa in Beethovens Sonate op. 57, die gleichförmige „perpetuum mobile“-Bewegung mit einigen drastischen, eindeutig negativ konnotierten Ausdrucksmitteln verbindet.

Aufhellung mit einem leise verklingenden „morendo“-Schluss einhergeht.¹³ Erst in Beethovens Spätwerk und dann vor allem in der Instrumentalmusik der 1830er Jahre wurde die „per aspera ad astra“-Dramaturgie gattungsübergreifend zur Regel. Dieser Ausstrahlungsprozess bildet ein charakteristisches Beispiel für die Leitfunktion, die die Symphonie im 19. Jahrhundert mehr denn je ausübte, und ist daher für vergleichende gattungsgeschichtliche Studien von besonderem Interesse.

In systematisch-strukturanalytischer Hinsicht lassen sich verschiedene Typen des Moll-Dur-Übergangs und der Schlussgestaltung aufzeigen. Darüber hinaus lohnt es, zu analysieren, inwieweit sich diese Momente auf die Struktur des ganzen Satzes und der Satzfolge auswirken – auf den Tonartenplan und die motivisch-thematische Struktur. Gerade zur Erörterung satzübergreifender, zyklischer Formprinzipien bildet die „per aspera ad astra“-Dramaturgie einen geeigneten Ansatzpunkt.

Schließlich stellt sich die Frage, inwieweit bei einzelnen Komponisten ein individueller Umgang mit dieser Dramaturgie zu erkennen ist. Eine solche Untersuchung am Beispiel Robert Schumanns durchzuführen,¹⁴ bietet sich aus mehreren Gründen besonders an:

1. Schumann hat wiederholt die gewaltige, geradezu furchterregende Wirkung hervorgehoben, die Beethovens Fünfte Symphonie – und namentlich der entscheidende „Übergang nach dem Schlußsatz hin“¹⁵ – auf ihn und andere Konzertbesucher ausübte. Wie Bodo Bischoff gezeigt hat,¹⁶

¹³Klaviertrio op. 1/3, Streichtrio op. 9/3, Klaviersonate op. 10/1, Streichquartett op. 18/4, Streichquintett op. 104, Klaviersonate op. 111 (Kopfsatz). Allgemein zum Typus des „morendo“-Schlusses siehe Jürgen Neubacher, *„Finis coronat opus“. Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Tutzing 1986, S. 239–246.

¹⁴Auch in der Schumann-Literatur wurde dieser Aspekt bislang wenig beachtet (außer bei der Symphonie d-Moll sowie in einem kurzen Überblick von Hans Kohlhasse, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Hamburg 1979, Bd. 1, S. 107). So wird etwa in der zweibändigen Sammelpublikation *Loos I–II* der Umstand, dass sich ein Werk von Moll nach Dur wendet, von vielen Autoren gar nicht erwähnt.

¹⁵*Kreisig I*, S. 27f.: „Ich erinnere mich, daß in der C-moll-Sinfonie im Übergang nach dem Schlußsatz hin, wo alle Nerven bis zum Krampfhaften angespannt sind, ein Knabe fester und fester sich an mich schmiegte und, als ich ihn darum fragte, antwortete: er fürchte sich! Eusebius“ (ca. 1833). *Kreisig II*, S. 49f.: „Die C-moll-Sinfonie von Beethoven beschloß. Schweigen wir darüber! So oft gehört im öffentlichen Saal wie im Inneren, übt sie unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleich wie manche große Erscheinungen in der Natur, die, sooft sie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen.“ (1841)

¹⁶Bodo Bischoff, *Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns*, Köln-Rheinkassel 1994, S. 50 ff. und 325–332.

war Schumanns Beethoven-Rezeption zunächst primär vom Hörerlebnis der Symphonien geprägt, die er nach seiner Ankunft in Leipzig in den Gewandhaus-Konzerten kennenlernte. Ein intensives Studium der Klaviersonaten unternahm er erst deutlich später.

2. „Der Unterschied zwischen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden“,¹⁷ schrieb Schumann 1835 in einer Besprechung der vielzitierten „Charakteristik der Tonarten“ von Christian Friedrich Daniel Schubart. An dieser kritisierte er vor allem die mangelnde Berücksichtigung der „Hauptmerkmale der Charakterschiedenheit in der weichen und harten Tonleiter“.¹⁸
3. Schumanns große Instrumentalwerke bieten aufgrund seiner Vorliebe für Molltonarten ein reichhaltiges Repertoire unterschiedlicher Ausprägungen der „per aspera ad astra“-Idee.¹⁹

Im Folgenden wird zunächst ein Überblick über allgemeine Tendenzen von Schumanns Umgang mit dieser Idee gegeben; danach erfolgt eine gattungsspezifische Differenzierung, bevor abschließend einige Probleme, die sich aus der Verwendung des „per aspera ad astra“-Prinzips für Sonatenform und Satzzyklus ergeben, an zwei Beispielen genauer erörtert werden.

1. Vergleichender Überblick

Von 13 vollendeten Gattungsbeiträgen in Moll, die Schumann zu Symphonie, Solokonzert, Streichquartett, Klaviertrio, Klavier- und Violinsonate lieferte,²⁰ schließen 11 in Dur (siehe Tabelle 1).²¹ Eine Moll-Dur-Dramaturgie

¹⁷Schumann, „Charakteristik der Tonarten“ (1835), in: *Kreisig I*, S. 106.

¹⁸Ebd., S. 105 (ähnlich *Kreisig II*, S. 207 f.).

¹⁹Als Begriff spielt die Devise „per aspera ad astra“ bei Schumann, soweit ich sehe, nur indirekt eine Rolle: bei der Fantasie C-Dur op. 17, deren Finale er als „Sternbild“ bezeichnete. Tatsächlich wird auch in diesem Werk ein Aufhellungsprozess nachgezeichnet, wobei jedoch der großformale Moll-Dur-Gegensatz keine entscheidende Rolle spielt. Siehe dazu Bischoff, *Monument*, S. 197 und 206 f.

²⁰Auf einsätzliche Ouvertüren, Konzertstücke und Fantasien Schumanns kann hier nicht eingegangen werden (in der Regel schließen sie ebenfalls in Dur – abgesehen von den Ouvertüren zu den tragisch endenden Schauspielen *Manfred* und *Die Braut von Messina*). Ebenfalls ausgeklammert bleiben Werke, die zwar in Dur beginnen, zwischenzeitlich aber stark nach Moll tendieren (wie das Klavierquintett Es-Dur op. 44).

²¹Auffällig ist dabei Schumanns Vorliebe für a-Moll (5x) und d-Moll (4x). Daneben kommen g-Moll (2x), f- und fis-Moll (je 1x) zum Einsatz. Auch die Tonartenbeziehungen zwischen den Sätzen der Zyklen sind nach Einschätzung von Kohlhasse, *Kammermusik*, Bd. 1, S. 97 f., konventionell.

war bei ihm somit – ähnlich wie bei seinen Zeitgenossen Mendelssohn und Chopin, aber im Unterschied zu seinen Vorbildern Beethoven und Schubert – der Regelfall (Ausnahmen bilden die Klaviersonate g-Moll op. 22 und die Violinsonate a-Moll op. 105). Bei fünf der elf Werke steht der Schlusssatz in der Durvariante,²² wobei meist ein direkter Übergang („attacca“) vom vorletzten Satz zum Finale erfolgt (außer beim Trio op. 110). Die bei Beethovens fünfter Symphonie mit diesem Übergang verbundene emphatische Durchbruchswirkung ist bei Schumann jedoch kaum zu finden. Dies liegt zum einen daran, dass der vorletzte Satz bei den betroffenen Werken stets in Dur endet (die Mittelsätze des Klavier- und des Violinkonzerts sind in Dur gehalten; bei dem Trio op. 63 und der Symphonie op. 120 steht der vorletzte Satz zwar in Moll, schließt aber leise und unspektakulär in Dur)²³; zum anderen beginnen die Schumann'schen Durfinali bereits in einem entspannten, leichteren Tonfall.

Generell liegt bei Schumanns Mollwerken der Schwerpunkt auf dem Kopfsatz und nicht auf dem Finale²⁴ (obgleich dieses ebenfalls in der Regel in Sonatenform gehalten ist). Darin besteht ein wesentlicher Unterschied zu Beethoven,²⁵ dessen oft beschworene (und für viele seiner Nachfolger richtungsweisende) Neigung zur „Finalität“ gerade in seinen beiden Mollsymphonien besonders deutlich hervortritt. Für Schumanns Umgang mit der „per aspera ad astra“-Idee hat dies zur Folge, dass eine wesentliche, oft sogar die entscheidende Phase des harmonischen Aufhellungsprozesses bereits im Kopfsatz abläuft (wie bei Haydn). Daher ist es bei ihm zwingend erforderlich, die Kopfsätze in die Analyse einzubeziehen. Immerhin vier von ihnen enden bereits in Dur und nehmen damit das endgültige „lieto fine“ gleichsam vorweg; abgesehen vom Sonderfall des ersten Streichquartetts steht in diesen Werken

²²Klavier- und Violinkonzert, die beiden Trios und die Symphonie d-Moll (nach der langsamen Einleitung). Hinzu kommt die Klaviersonate fis-Moll, in deren Finale bereits das Hauptthema nach A-Dur moduliert.

²³Bei Schumanns Symphonie d-Moll wird eine Durchbruchswirkung nicht durch den „attacca“-Übergang, sondern – analog zu Beethovens Neunter – am Ende der langsamen Einleitung des Finales erzielt (siehe die Analyse im dritten Teil dieses Beitrags).

²⁴Dieser Befund deckt sich mit der Einschätzung von Kohlhasse, *Kammermusik*, Bd. 1, S. 102 und 106. Fragwürdig erscheint dagegen die These von Gerd Nauhaus, „Final-Lösungen in der Symphonik Schumanns“, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989*, hrsg. von Siegfried Kross, Tutzing 1990, S. 307, Schumann habe wesentlich beigetragen zur „Tendenz, den Finalsatz in der Symphonie zu deren gewichtigstem Bestandteil [...] werden zu lassen“.

²⁵Dies ist wohl auch ein Grund dafür, weshalb Schumanns Instrumentalwerke oft unterschätzt wurden von Formtheoretikern, die sich primär an den zielgerichteten Werken Beethovens und der Spätromantik orientierten.

(Symphonie op. 120, Trio op. 110, Violinkonzert) das Finale komplett in Dur – wie in Haydns späten Mollsymphonien.

Eine weitere, für die „per aspera ad astra“-Dramaturgie wichtige Gemeinsamkeit mit Haydn liegt darin, dass Schumann bei Sonatensätzen in Moll die Reprise des Seitenthemas nahezu immer in Dur bringt. Den sich dadurch eröffnenden bequemen Weg, den Sonatensatz ab dieser Stelle analog zur Exposition ablaufen zu lassen und ohne emphatischen Durchbruch in Dur zu Ende zu führen, wählte Schumann indes (im Unterschied zu Haydn) nur selten: im Kopfsatz der frühen, fragmentarischen „Zwickauer“ Symphonie g-Moll und dann erst wieder 20 Jahre später im Kopfsatz des Violinkonzerts und im Finale der dritten Violinsonate.²⁶ In den meisten Fällen kehrt Schumann in der Coda zur Molltonika zurück (meist in Verbindung mit einem refrainartigen Aufgreifen des Hauptthemas). Er betreibt also einen im Vergleich zum klassischen Modell zusätzlichen modulatorischen Aufwand. Daraus ist zu schließen, dass er das tonale Ziel des Satzes – egal ob dieser fortan in Moll verbleibt oder sich erneut nach Dur wendet – bewusst ansteuert und keinem Automatismus folgt wie bei einer komplett in Moll gehaltenen „klassischen“ Reprise. Durch die relativ späte Dur-Moll-Eintrübung ergibt sich in der Regel eine eindeutig „negative“ Konnotation. Vorbilder dafür fand Schumann wiederum in Beethovens Mollsymphonien, bei denen die Seitenthemengruppe des Kopfsatzes ebenfalls weitgehend in Dur wiederkehrt, allerdings direkt von der Reprise in die Mollcoda übergeht.

Das expressive Potenzial eines späten, endgültigen Dur-Moll-Wechsels nutzte Schumann nicht nur in diversen Kopfsätzen,²⁷ sondern auch im Finale der Klaviersonate op. 22 und der Violinsonate op. 105. Vor allem bei letzterem Werk wird die negative Konnotation dieser Dramaturgie sowohl auf der Satz- als auch auf der Zyklusebene wirksam. Nach der Rückkehr der Molltonika und des Hauptthemas zu Beginn der Coda des Kopfsatzes (T. 177ff.) kommt es zu einer Steigerung mit einer dreimal angesteuerten, von wichtigen Akkorden des Klaviers und motorischen Streicherpassagen geprägten Kadenz (T. 189ff.), die den Eindruck erweckt, dass die „Entscheidung“ über den tonalen Ausgang des Satzes unmittelbar bevorstehe. Der *sforzato* zu spielende A-Dur-Akkord, in den die Kadenz – verbunden mit dem Spitzenton des Violinparts *e*³ – in T. 195 mündet, scheint eine positive Wendung zu besiegeln. Tatsächlich vermag sich die Durterz – trotz ungeminderter Chromatisierung des Violin- und

²⁶ Beim Finale von WoO 2 endet die Exposition freilich nicht mit einem Ganzschluss, so dass Schumann in jedem Fall einen neuen Schlussteil an die A-Dur-Reprise des Seitensatzes (T. 101–138) anfügen musste.

²⁷ Opera 14, 22, 54, 63, 121, 129, WoO 2.

The image displays a musical score for the first movement of Schumann's Violin Sonata in A minor, Op. 105, measures 189 through 209. The score is written for piano and features a complex, flowing melody in the right hand, often with rapid sixteenth-note passages. The left hand provides a steady harmonic foundation with chords and moving lines. The key signature is one flat (A minor), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The measures are numbered 189, 193, 197, 201, and 205 at the beginning of their respective systems.

Notenbeispiel 1: Schumann, Violinsonate a-Moll op. 105, 1. Satz (T. 189–209)

vor allem des Klavierparts – bis zum Ende des Kadenz- und Figurationsabschnitts zu behaupten. In T. 206 wird jedoch mit einem Sforzato abrupt zur Molltonika „umgeschaltet“, in der der Satz vier Takte später endet (Notenbeispiel 1). Schumann baut somit die Erwartungshaltung eines Durchschlusses auf, um sie zuletzt überraschend zu durchkreuzen.²⁸ Indem er den Kopfsatz mit einem (von einem Vorschlag vorbereiteten) kurzen a-Moll-Quartsextakkord auf extrem schwacher Zeit abschließt (eine Viertelnote auf dem vierten und fünften Achtel des Dreivierteltakts!), belässt er dem Hörer allerdings die Illusion, die negative Wendung sei nur vorläufig und das letzte Wort über das Ziel der Dramaturgie der Tongeschlechter in diesem Werk noch nicht gesprochen. Tatsächlich entsteht zu Beginn der Finalcoda der Eindruck, die Ausgangssituation der Kopfsatzcoda werde noch einmal durchgespielt, denn die Molltonika kehrt hier zusammen mit dem Hauptthema nicht des Schluss-, sondern des Kopfsatzes zurück (T. 168). Allerdings verbleibt die Finalcoda im weiteren Verlauf in Moll, so dass rückblickend deutlich wird, dass im Kopfsatz doch bereits eine „Vorentscheidung“ über den Ausgang des Finales fiel – ähnlich wie bei anderen Mollwerken Schumanns, diesmal allerdings in negativem Sinn. Dass ein solches Ende um 1850 nicht nur als unkonventionell, sondern nachgerade als befremdend empfunden wurde, zeigt die Reaktion des Geigers und Schumann-Biographen Wilhelm Joseph von Wasielewski, dem es nach eigener Aussage bei der privaten Uraufführung der Sonate mit Clara Schumann nicht gelang, den „störrischen, unwirschen Ton“ des Finales so zu treffen, wie es sich der Komponist vorgestellt hatte,²⁹ und der später verbreitete, Schumann selbst habe sich von dem Werk distanziert.³⁰

Den zeitgenössischen Erwartungen entsprach vielmehr der umgekehrte Fall, dass im Finale das negative Ende des Kopfsatzes aufgehoben und in ein „lieto fine“ verwandelt wird, wie es Beethoven in seinen beiden Mollsymphonien getan hatte.³¹ Dieses Modell variierte Schumann in einigen späten

²⁸Einen kurzen Hinweis darauf gibt bereits Ute Bär, „Violinsonate Nr. 1 a-Moll op. 105“, in: *Loos II*, S. 178.

²⁹Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Aus siebzig Jahren*, Stuttgart u. a. 1897, S. 125. Auch Clara Schumann empfand das Finale anfangs als „störrisch“ und lernte es erst in der Interpretation Joseph Joachims voll schätzen (vgl. Kohlhasse, *Kammermusik*, Bd. 2, S. 158–160).

³⁰Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann*, 3. Auflage, Bonn 1880, S. 279, überlieferte eine Äußerung Schumanns, die erste Violinsonate habe ihm nicht gefallen und deshalb habe er eine zweite komponiert. Nach Ansicht von Kohlhasse, *Kammermusik*, Bd. 2, S. 159, war diese Äußerung jedoch ironisch gemeint, da Schumann Op. 105 sonst nicht so gleich publiziert hätte.

³¹Die umgekehrte Möglichkeit, den Kopfsatz in Dur, das Finale hingegen in Moll zu schließen, wie es etwa Fryderyk Chopin in seiner Klaviersonate b-Moll op. 35 tat, erprobte Schumann nicht. Siehe dazu Stefan Keym, „The Historical Context of the Tonal Dramatur-

Werken dahingehend, dass er das Finale nicht gleich in Dur einsetzen ließ, sondern es – analog zum Kopfsatz – in Sonatenform mit Molltonika anlegte. Dadurch eröffnete er sich die Möglichkeit, die beiden in Form und Tonartenplan ähnlichen Ecksätze besonders eng aufeinander zu beziehen und im Finale die Dramaturgie des Kopfsatzes zu kommentieren und gegebenenfalls zu revidieren.

Besonders auffällig ist die Verklammerung der Ecksätze im Cellokonzert a-Moll op. 129, bei dem (wie in den Solokonzerten Mendelssohns) alle drei Sätze ineinander übergehen. Das Schluss-Tutti des Kopfsatzes (T. 264) beginnt mit einem trugschlüssigen F-Dur-Akkord,³² der die A-Dur-Sphäre der Seitensatz-Reprise abrupt unterbricht und zur Molltonika zurückführt (T. 277). Der Konflikt zwischen Dur und Moll bleibt indes vorerst ungelöst, denn ab T. 279 kommt es überraschend zu einer Modulation, die zu dem in F-Dur gehaltenen langsamen Mittelsatz überleitet. Im Finale läuft der Tonartenplan des Kopfsatzes noch einmal ab (der Seitensatz wird in C-Dur exponiert und kehrt in A-Dur wieder). Wiederum scheint der erwartete Durchschluss am Ende vereitelt zu werden, denn die Reprise des Seitensatzes bricht in einer unverhofft dramatischen Wendung auf dem „neapolitanischen“ Sextakkord B-Dur ab (T. 684), die den Boden für die Solokadenz bereitet. Im Kopfsatz seines Klavierkonzerts a-Moll op. 54 hatte Schumann die Kadenz genutzt, um zur Molltonika zurückzuleiten, in der jener Satz mit einem motorischen, ausdrucksmäßig moderaten Tutti schließt. Auch im Cellokonzert fällt die gattungskonstitutive Kadenz mit einem Schlüsselmoment der „per aspera ad astra“-Dramaturgie zusammen. Die mit thematischen Reminiszenzen gespickte³³ und dezent vom Orchester begleitete Solokadenz wendet sich zunächst zurück nach Moll, bevor sich in T. 700 – und damit noch vor Einsatz des Schluss-Tutti – die Durterz durchsetzt. Der im Kopfsatz verweigerte „Durchbruch“³⁴ wird hier somit erst ganz am Ende des Finales erreicht. Obgleich die satzübergreifende Moll-Dur-Dramaturgie dadurch besonders zielgerichtet ausfällt,³⁵ erscheint die Bezeich-

gy in Fryderyk Chopin's Sonata Op. 35“, in: *Chopin 1810–2010. Ideas – Interpretations – Influence*, Kongressbericht Warschau 2010, hrsg. von Irena Poniatowska u. a. (im Druck).

³²Diese Wendung erfolgt in thematischer Hinsicht analog zum Einsatz der Durchführung (T. 96), die ebenfalls mit einem Trugschluss beginnt, der jedoch zur Ober- statt zur Unterterz des erwarteten Schlussakkords führt ($G^7 \rightarrow E$; in der Coda: $E^7 \rightarrow F$).

³³Siehe dazu die Analyse von Heinz von Loesch, *Robert Schumann. Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll op. 129*, München 1998, S. 36–38.

³⁴Auf die Relevanz der Kategorie des „Durchbruchs“ gerade in Schumanns späten Instrumentalwerken verwies bereits Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 197 f.

³⁵Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, „Cellokonzert a-Moll op. 129“, in: *Loos II*, S. 291.

nung „per aspera ad astra“ hier zweifelhaft, denn das kapriziöse Finale steht zwar in Moll, hat jedoch keineswegs einen pathetischen oder gar tragischen Charakter.³⁶ Schumann selbst bezeichnete sein Op. 129 als „ein durchaus heiteres Stück“.³⁷ Offensichtlich ging es ihm darum, mit der übersteigerten Handhabung des – um 1850 bereits etwas abgegriffenen – Moll-Dur-Prinzips dieses in das konzertspezifische Konzept der Virtuosität einzubeziehen, das er mehr kompositorisch als spieltechnisch auffasste.

Im Finale der Violinsonate d-Moll op. 121 bringt Schumann die Reprise des Seitensatzes nicht in der Tonikavariante D-Dur, sondern in der Subdominantparallele B-Dur (T. 137). Dadurch wird zum einen der Tonartenplan des Finales weiter ausdifferenziert, indem der Molltonika gleich drei Durtonarten gegenüberstehen (F, B, D); zum anderen wird die endgültige Wiederkehr der Zieltonart D-Dur (T. 159), die bereits in der Seitenthemenreprise des Kopfsatzes vorübergehend erreicht, in dessen Coda jedoch wieder verlassen worden war, bis in die Finalcoda hinausgezögert. – In der Violinsonate WoO 2 schließlich stellte Schumann dem zuerst komponierten Finale, bei dem die Tonikavariante A-Dur das letzte Drittel beherrscht (T. 101–166), einen Kopfsatz mit fast durchweg in a-Moll gehaltener Coda gegenüber. Damit unterstrich er nicht nur den Kontrast zwischen den Ecksätzen, sondern distanzierte sich auch von Albert Dietrichs Kopfsatz zu der kollektiven, für Joseph Joachim verfassten „Frei aber einsam“-Sonate, für die das Finale ursprünglich geschrieben worden war. (Dietrich hatte sich bei der Seitensatz-Reprise ebenfalls für die Variante A-Dur entschieden, in der ausgedehnten Coda jedoch die Moll-Dur-Problematik gleichsam exemplarisch vorgeführt, indem er vor dem Mollschluss drei Mal ostentativ zwischen A-Dur und a-Moll wechselte.)

2. Gattungsspezifische Aspekte

Der bisherige Überblick hat gezeigt, dass die „per aspera ad astra“-Idee trotz ihrer besonderen Affinität zur Symphonie bei Schumann nicht an eine bestimmte Gattung gebunden ist und daher eine gattungsübergreifende komparatistische Analyse erfordert. Gleichwohl ist bei diesem Thema der traditionelle gattungsgeschichtliche Blickwinkel ebenso von Interesse, denn Schumann neigte dazu, seine Beiträge zu einer bestimmten Gattung auch hinsichtlich der Moll-Dur-Dramaturgie komplementär anzulegen. Das Verhältnis von Dur-

³⁶Bereits Heinz von Loesch, *Schumann. Konzert für Violoncello*, S. 45, konstatierte, dass dem Werk „heroische Töne“ fehlen (die zumindest bei Beethoven eng mit der „per aspera ad astra“-Idee verbunden sind).

³⁷Brief Schumanns vom 3.11.1853 an Breitkopf & Härtel, zitiert ebd., S. 60.

Musical score for "Der Schwanensee" by Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Op. 32, Act 1, Scene 1. The score is for piano and voice, featuring a vocal line and piano accompaniment. The tempo and dynamics are marked throughout the piece.

The score is divided into several systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The tempo and dynamics are marked throughout the piece.

The first system is marked "dimin." and "ritard.". The second system is marked "Z", "dimin.", and "ritard.". The third system is marked "Etwas langsamer." and "pp". The fourth system is marked "Etwas langsamer." and "pp". The fifth system is marked "a tempo" and "f". The sixth system is marked "Schneller." and "ritard.". The seventh system is marked "Schneller." and "ritard.". The eighth system is marked "a tempo" and "pp".

Notenbeispiel 2: Schumann, Klaviertrio d-Moll op. 63, 1. Satz (T. 230–243)

The musical score is for the first movement of Schumann's Klaviertrio in G minor, Op. 110, measures 238-259. It is written for Violin I, Violin II, and Piano. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 238-242) features a strong, rhythmic piano accompaniment with a melody in the Violin I. The second system (measures 243-247) shows a more melodic passage for the Violin I and II, with the piano providing harmonic support. The third system (measures 248-259) concludes the movement with a final, powerful chord in the piano. The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *sf* (sforzando). There are also articulation marks like accents and slurs. At the bottom of the page, there are asterisks (*) and the abbreviation 'ad.' (ad libitum).

Notenbeispiel 3: Schumann, Klaviertrio g-Moll op. 110, 1. Satz (T. 238–259)

und Molltonarten fällt bei ihm in den einzelnen Gattungen sehr unterschiedlich aus: Während die sechs Sonaten und die drei Konzerte sämtlich in Moll stehen, liegt bei Symphonie und Streichquartett nur jeweils ein Werk im weichen Tongeschlecht vor. Die folgenden Ausführungen widmen sich primär den „moll-lastigen“ Gattungen.³⁸

Eng aufeinander bezogen sind die beiden Moll-Klaviertrios. In der Kopfsatz-Coda des Trios d-Moll op. 63 erfolgt elf Takte vor Schluss (T. 233) eine Durwendung im Zuge einer Reminiszenz an das mysteriöse Choralthema aus der Durchführung (Notenbeispiel 2). Indem diese nach zwei Takten von D-Dur ins nicht schlussfähige B-Dur rückt, wird indes bereits signalisiert, dass ein Durschluss vorerst illusorisch bleibt. Darüber hinaus ermöglicht die Rückung Schumann einen unmittelbaren Übergang zum „neapolitanischen“ Sextakkord auf Es, mit dem die Rückkehr zur Molltonika vollzogen wird.³⁹ In der Kopfsatz-Coda des Trios g-Moll op. 110 hingegen scheint alles auf einen Schluss in der Molltonika hinauszulaufen, bevor – wiederum elf Takte vor dem Ende (T. 249) – überraschend im Pianissimo ein G-Dur-Akkord erklingt,⁴⁰ der sich in T. 257 endgültig durchsetzt (Notenbeispiel 3). Hier handelt es sich um den Typus des bereits erwähnten, bei Schumann selten zu findenden „morendo“-Durschlusses.⁴¹ Ob dieser im Sinne von „per aspera ad astra“ zu deuten ist, erscheint zweifelhaft zum einen wegen seines einem triumphalen Gestus entgegengesetzten verlöschenden Charakters (den Schumann durch den Einsatz des Pizzicato noch verstärkt), zum anderen deshalb, weil der Durschluss im Kontext einer mollgeprägten Kadenzharmonik steht. Er wird nicht durch eine authentische Dominante-Tonika-Fortschreitung erreicht, sondern zunächst plagal über die Mollsubdominante (T. 248 f.: c-G) und am Ende über einen verminderten Septakkord (T. 255 f.: *fis-a-c-es*), der zwar dominantisch ist, aber durch Sekundschritte in allen Stimmen, d. h. ohne Quintfall

³⁸ Ausgenommen bleiben die drei Solokonzerte, die sehr unterschiedliche Konzeptionen und Kontexte aufweisen. Der Kopfsatz des Klavierkonzerts bildete bekanntlich zunächst ein selbständiges einsätziges Werk. Das als durchkomponiertes dreiteiliges „Concertstück“ konzipierte Cellokonzert nimmt ebenso eine Sonderstellung ein wie das durch eine starke historisierende Tendenz gekennzeichnete Violinkonzert.

³⁹ Nach Bodo Bischoff, „Klaviertrio Nr. 1 d-Moll op. 63“, in: *Loos I*, S. 412, „versinkt die Schluskkadenz im resignativen Piano.“

⁴⁰ Die Durterz *h* ist bereits zwei Takte zuvor im Klavierpart präsent (T. 247), doch geht ihr hier – innerhalb des chromatischen Hauptthemenkopfs – *ais* (*b*) auf der ersten Zählzeit voraus, so dass unklar bleibt, ob es sich lediglich um eine punktuelle chromatische Wendung oder um einen längerfristigen Moll-Dur-Umschwung handelt.

⁴¹ Der „morendo“-Durschluss fand auch noch nach Schumann Verwendung, z. B. im Kopfsatz von Brahms' erster Symphonie, in der er einen willkommenen Kontrast zur triumphalen Dur-Apotheose des Finales liefert.

aufgelöst und zudem von dem Orgelpunkt *g* grundiert wird. Bei beiden Trios spielt Schumann somit am Ende der Kopfsätze mit der Erwartung des Hörers und entscheidet sich für durchaus gegensätzliche Schlusswendungen. – Auch hinsichtlich des endgültigen Übergangs zur Durtonalität sind die zwei Trios aufeinander bezogen. Bei beiden steht das Finale in Dur, der vorletzte Satz hingegen in Moll. Während es sich beim Trio d-Moll um einen langsamen Satz in der Dominanttonart a-Moll handelt, der offen auf einem A-Dur-Akkord endet (mit „phrygischem“ Halbtonschritt *b-a* im Bass), wird die Pänultima-Position im Trio g-Moll durch ein „rasches“ Scherzo vertreten, das in der Subdominante c-Moll beginnt und schließt. Der Dureinsatz des Finales erfolgt in beiden Werken überraschend als plötzlicher Stimmungsumschwung und nicht als Resultat einer zielstrebigem Auseinandersetzung à la Beethoven.⁴² Beim Finale von Op. 110 holt Schumann eine solche Wirkung indes nach, indem er im Mittelteil noch einmal die ursprüngliche Tonika g-Moll wiederkehren lässt, um von dort mit einem Crescendo den finalen Durchbruch der Durvariante beim Eintritt der Reprise des Hauptthemas zu inszenieren.⁴³

Die drei sämtlich in Moll stehenden Klaviersonaten Schumanns weisen ebenfalls komplementäre Schlussgestaltungen auf. Während bei der Sonate fis-Moll op. 11 das Finale bereits im Hauptthema von der Molltonika zur Parallele A-Dur moduliert und schließlich in eine strahlende Fis-Dur-Apotheose mündet,⁴⁴ verbleiben in der Sonate g-Moll op. 22 beide Ecksätze in der Grundtonart. Die Tatsache, dass sowohl das Finale der endgültigen, gedruckten Fassung als auch der ursprüngliche, verworfene Schlusssatz in g-Moll schließen, deutet darauf hin, dass dies ein konstitutiver Bestandteil der satzübergreifenden poetischen Werkidee war – unabhängig vom spezifischen Material der beiden durchaus unterschiedlichen Sätze. Während das gedruckte Finale mit einer crescendierenden *Prestissimo*-Coda (*Quasi Cadenza*) in rauschender ostinater Sechzehntel-Bewegung schließt, nimmt das gestrichene Finale einen widerborstig-kapriziösen Ausgang (Notenbeispiel 4): Die wiederum nahezu ostinate Sechzehntel-Bewegung ist mit einem Diminuendo verbunden und kommt auf einer Dissonanz (*c-es-g-as*) zum Erliegen, bevor eine plagale

⁴²Offensichtlich am Vorbild Beethovens orientiert ist die Kritik von Wasielewski, *Aus siebenzig Jahren*, S. 126, der bei Op. 110 den Wechsel von der „gereizten, düsteren Stimmung“ der ersten drei Sätze zum „humoristisch schwungvollen“ Finale als „erzwungen“ empfand.

⁴³Hierbei könnte sich Schumann wiederum am Finale von Beethovens fünfter Symphonie orientiert haben, in dem der letzte Rückgriff auf die Molltonika indes vor der Coda erfolgt und mit einer thematischen Reminiszenz an das Scherzo gekoppelt ist.

⁴⁴Zur harmonischen Struktur des Finales von Op. 11, in dem die Molltonika außergewöhnlich schwach ausgeprägt ist, siehe Hubert Moßburger, *Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns*, Sinzig 2005, S. 172–184.

The image shows a musical score for Robert Schumann's Piano Sonata in G minor, Op. 22, No. 4, first movement. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 151-154) is marked 'passionato sempre' and 'pp'. The second system (measures 155-158) is marked 'f' and 'p'. The third system (measures 159-162) is marked 'nuovo' and 'ff energico'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Notenbeispiel 4: Schumann, Klaviersonate g-Moll op. 22, 4. Satz (1. Fassung), Schluss (T. 451–468)

Mollkadenz den Satz in energischem Fortissimo abschließt auf dem nur eine Sechzehntelnote ausgehaltenen Terzklang *b-d*, der für sich genommen zweideutig bleibt, im Kontext der Kadenz und des Vorschlags *g-b* jedoch als g-Moll zu interpretieren ist. Diese „abgerissene“ Schlusswendung weist deutlich voraus auf die Violinsonate op. 105, wo sie allerdings am Ende nicht des Finales, sondern des Kopfsatzes steht. – Semantisch ambivalent schließt die dritte Klaviersonate f-Moll op. 14, deren Finale nach einer hochdissonanten Kadenz (T. 326) auf einen negativ konnotierten Mollschluss hinauszulaufen scheint, bevor über dem abschließenden neuntaktigen Orgelpunkt auf *F* in T. 353 überraschend die Durterz *a* auftritt (im Schriftbild schaltet die Vorzeichnung bereits zwei Takte vorher von f-Moll nach F-Dur um; Notenbeispiel 5). Die Vermeidung einer authentischen Durkadenz und die Ansteuerung des F-Dur-Akkords über



Notenbeispiel 5: Schumann, Klaviersonate f-Moll op. 14, 4. Satz (2. Fassung), Schluss (T. 349–359)

die zur Mollsubdominante gehörige kleine Sexte *des* sind typische Merkmale des „morendo“-Durchschlusses. In scharfem Widerspruch dazu steht indes der grelle Fortissimo-Gestus. Angesichts dieser Ambivalenz dürfte Schumann hier kaum ein „lieto fine“ intendiert haben. Der Durchschluss könnte eher als bitterer, schwarzer Humor verstanden werden – eine Deutung, die in der Tradition romantischer Ironie steht und auch dem biographischen Kontext des Werks entspricht (Schumann schrieb es über ein von Clara entlehntes Mollthema zu einer Zeit, in der er kaum noch Hoffnung auf eine Vereinigung mit ihr hatte)⁴⁵.

⁴⁵Darauf verwies Schumann selbst in einem Brief an Clara vom 12.2.1838, zitiert in: *Briefwechsel I*, S. 104. Zur Relevanz des biographischen Kontexts für die Ausdrucksdramaturgie der Sonate siehe Stefan Keym, „Konzert ohne Orchester/Klaviersonate Nr. 3 f-Moll op. 14“, in: *Loos I*, S. 78–85.

Als kontrastierendes Werkpaar sind auch die Violinsonaten op. 105 und 121 angelegt. Der bereits erörterten Sonate a-Moll, die nicht nur durch ihren Mollschluss, sondern auch durch ihre kompakte Dreisätzigkeit eine Sonderstellung unter Schumanns Werken in Sonatenform einnimmt, steht die deutlich großzügiger dimensionierte, sich zunehmend aufhellende Sonate d-Moll gegenüber.⁴⁶ Eine wesentliche Phase des Aufhellungsprozesses spielt sich hier in den Mittelsätzen ab. Diese Sätze wurden bei der bisherigen Erörterung generell ausgeklammert, da bei ihnen die Verwendung fremder, auch im Tongeschlecht zur Grundtonart des jeweiligen Werks kontrastierender Tonarten seit dem 18. Jahrhundert üblich und nicht unbedingt Ausdruck einer spezifischen Dramaturgie ist. Bei Op. 121 liegt jedoch ein Sonderfall vor. Der umfangreiche Kopfsatz schließt in gesteigertem Tempo, aber ohne besonderes Pathos in der Grundtonart d-Moll (die Coda wird ab T. 267 von einem eigenen, möglicherweise aus T. 35 abgeleiteten Schlussmotiv bestimmt, das in seiner Funktion und seinem moderaten Ausdruck an das Schluss-Tutti von Schumanns Klavierkonzert erinnert). Das an zweiter Stelle stehende Scherzo steht in der Medianttonart h-Moll, sein erstes Trio sogar in fis-Moll. Das zweite Trio beginnt in h-Moll, wendet sich jedoch immer wieder zur Variante H-Dur. Die letzte Wiederkehr des Scherzoteils geht auf dem Höhepunkt überraschend und definitiv in triumphales H-Dur über (T. 204).⁴⁷ Die dabei erklingende kantable Melodie, die an den Choral *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* erinnert,⁴⁸ erweist sich wenig später als Hauptthema des langsamen dritten Satzes, der in G-Dur steht. Die thematische Verbindung zwischen den beiden Mittelsätzen wird noch verstärkt, indem im Mittelteil des langsamen Satzes noch einmal episodisch das Scherzothema – in Moll, aber auf *e* – erscheint (T. 72). Im Vergleich zu dem emphatischen Durchbruch im Scherzo fällt der endgültige Moll-Dur-Wechsel im Finale eher unspektakulär aus: Die Reprise des Seitensatzes steht (wie bereits erwähnt) in B-Dur; danach wird die Molltonika nur noch einmal kurz gestreift (T. 155–158), bevor sich die schon im Kopfsatz antizipierte Variante D-Dur durchsetzt. Der entscheidende Moment innerhalb der satzübergreifenden „per aspera ad astra“-Dramaturgie

⁴⁶Vgl. Anm. 30.

⁴⁷Ursprünglich sollte der zweite Satz pianissimo und pizzicato in H-Dur enden. Der originale Schluss ist abgedruckt bei Kohlhase, *Kammermusik*, Bd. 3, S. 100.

⁴⁸Vgl. Kohlhase, *Kammermusik*, Bd. 1, S. 78. Dasselbe Choralthema verwendete wenige Jahre zuvor bereits Mendelssohn in seiner Orgelsonate A-Dur op. 65/3, ebenfalls im Zusammenhang mit einer „per aspera ad astra“-Dramaturgie (siehe dazu Keym, „Moll – Dur – Moll“, S. 149–151).

liegt bei Op. 121 somit in dem an zweiter Stelle platzierten Scherzo – eine durchaus seltene Konstellation.⁴⁹

Einen gattungsspezifischen Sonderfall bildet schließlich das Streichquartett a-Moll op. 41 Nr. 1. Dass Schumann dieses Werk mit einem Sonatensatz in F-Dur eröffnete, dem er eine später komponierte, tonal in sich geschlossene langsame „Introduzione“ in a-Moll voranstellte, wird erst aus der werkübergreifenden Konzeption der Trias op. 41 verständlich, bei der die Tonarten der drei Quartette (a-Moll, F-Dur und A-Dur) in jedem Werk in neuer Konstellation erscheinen.⁵⁰ Die im Kopfsatz von Nr. 1 exponierte, in den beiden Mittelsätzen (und ansatzweise auch im Finale)⁵¹ vertiefte Antithese zwischen a-Moll und F-Dur wird in der Final-Coda emphatisch „aufgehoben“ in der Variante A-Dur. Die zyklische Konzeption bewirkt hier sogar einen Eingriff in die Sonatenform, denn die verkürzte Reprise der ohnehin knapp gehaltenen Exposition geht unmittelbar in die abschließende A-Dur-Epiphanie über, die zwar motivisch eng verwandt ist mit den ostinaten Terzfiguren des Seitensatzes, durch die vorläufige Drosselung des Tempos (von *Presto* zu *Moderato*) und die feierlich-mysteriöse Atmosphäre aber gleichwohl nicht als Reprise des Seitensatzes, sondern als eine die Coda eröffnende Episode erscheint, die dazu dient, dem finalen Durchbruch der „dritten Tonart“ besonderen Nachdruck zu verleihen.⁵²

3. Konsequenzen für Sonatenform und Satzzyklus: Op. 11 und 120

Die zuletzt angeschnittene Frage, inwieweit die satzübergreifende „per aspera ad astra“-Dramaturgie Modifikationen der althergebrachten Formtypen der einzelnen Sätze und besonders der Sonatenform bewirkt, wird abschließend etwas detaillierter untersucht am Beispiel zweier Werke Schumanns, die un-

⁴⁹Ein Scherzo an zweiter Stelle mit Moll-Dur-Wechsel weisen u. a. auch Beethovens neunte Symphonie und Chopins Sonate op. 35 auf. Bei letzterer wird die Durwendung allerdings in den beiden folgenden Sätzen zurückgenommen und bei Beethoven erfolgt der entscheidende, emphatische Durchbruch erst im Finale.

⁵⁰Siehe dazu die Analysen von Kohlhasse, *Kammermusik*, Bd. 2, S. 25 ff., und Rainer Cadenbach, „Drei Streichquartette op. 41“, in: *Loos I*, S. 220 ff., besonders S. 225.

⁵¹Der Reprise des in a-Moll gehaltenen Finales geht eine auffällige Episode über dem Orgelpunkt *F* voraus.

⁵²Die finale Epiphanie von A-Dur wird antizipiert im Kopfsatz durch eine „visionär anmutende Partie“ zwischen Reprise und Coda (T. 254–285), die Kohlhasse, *Kammermusik*, Bd. 2, S. 39, als „insulare Entrückung“ charakterisiert, sowie im langsamen Satz durch den dessen regelmäßige Zweitakter-Gliederung sprengenden T. 43, unmittelbar vor der Wiederkehr des Hauptthemas (vgl. Cadenbach, „Drei Streichquartette“, S. 234f.).

terschiedlichen Gattungen angehören, in dieser Frage jedoch eine ähnliche Problemlage aufweisen.

Einen in vielerlei Hinsicht eigentümlichen Fall bildet Schumanns erstes vollendetes mehrsätziges Werk in Sonatenform, die Klaviersonate fis-Moll op. 11. Der umfangreiche Kopfsatz ist anfangs durch eine starke Dominanz von Molltonarten geprägt (siehe Tabelle 2). Die langsame „Introduzione“ bildet ein in sich geschlossenes Präludium in der Tonika fis-Moll. Der Hauptsatz des „Allegro vivace“ (T. 53) kontrastiert damit zwar in seiner permanenten, wenn auch mehrfach (T. 75 und 95) kreisförmig zur Tonika zurückkehrenden Modulation, bewegt sich jedoch ebenfalls primär in Moll und kulminiert schließlich in einer *Passionato*-Passage in der Mollparallele der Tonikavariante (T. 107: notiert als es-Moll, eigentlich dis-Moll)⁵³. Gegenüber dem fast einhunderttaktigen Entwicklungsbogen, den der Hauptsatz und die *Passionato*-Passage zusammen spannen, hat der 30-taktige ruhige Seitengedanke (T. 146), der traditionsgemäß in A-Dur steht, nur episodischen Charakter.⁵⁴ Im ersten Teil der Durchführung (T. 176) wird die vom Seitensatz eröffnete Durphase zunächst fortgesetzt und mit der Motivik des Hauptthemas gekoppelt. Der gattungstypische Abspaltungs- und Modulationsprozess mündet jedoch auf dem Höhepunkt wieder in die *Passionato*-Passage, die hier in kaum veränderter Gestalt in der Molldominante cis-Moll erklingt (T. 206). Diese Tonart bildet den Ausgangspunkt für den zweiten Teil der Durchführung (T. 222: *più lento*), in dem das Hauptthema zunächst analog zur Exposition verwendet, d. h. wieder in einen kreisförmigen Modulationsprozess verwickelt wird. Er führt zu einer episodischen Reminiszenz an das Thema der langsamen Einleitung (T. 268: *più lento*); die dabei verwendete Tonart f-Moll (eigentlich eis-Moll) liefert einen weiteren, besonders exotischen Beitrag zur Vielfalt der Molltonarten in diesem Satz. Im Anschluss daran kehrt der erste Teil der Durchführung wieder, einen Ganzton aufwärts transponiert von A- nach H-Dur (T. 280). Charles Rosen hat für diese großflächige Wiederholungsstruktur, die dem prozessualen Charakter einer Beethoven'schen Durchführung entge-

⁵³Siehe dazu Bodo Bischoff, „Klaviersonate Nr. 1 fis-Moll op. 11“, in: *Loos I*, S. 59–61.

⁵⁴Die Deutung der *Passionato*-Passage als Seitenthema und des A-Dur-Themas als Schlussgruppe durch Arnfried Edler (in: *Schumann-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart u. a. 2006, S. 235) und Bodo Bischoff („Klaviersonate Nr. 1 fis Moll“, S. 63) ist nicht plausibel, denn die Passage widerspricht – im Unterschied zu dem A-Dur-Thema – den Konventionen dieses Formteils nicht nur in Tonart und Charakter, sondern auch in ihrer dramaturgischen Funktion: Sie markiert den Höhepunkt der vom Hauptthema ausgehenden Entwicklung. Der Seitengedanke eines Sonatensatzes hingegen beginnt normalerweise auf einem gemäßigten Ausdrucksniveau, das den Ausgangspunkt eines neuen Steigerungszuges bildet.

gengesetzt ist, den Begriff „large-scale sequence“ geprägt.⁵⁵ Die *Passionato*-Passage erklingt dabei in dis-Moll (T. 310) – wie in der Exposition. Anders als dort und im ersten Durchführungsteil läuft sie diesmal jedoch nicht in eine Decrescendo-Phase mit absteigender Melodik aus, sondern wendet sich unter ständigem Crescendo nach Fis-Dur, der Tonikavariante. In dieser Durtonart bringt Schumann die Durchführung unverhofft mit einem Ganzschluss und Quintfallkadenz (T. 328–331: H-Cis⁷-Fis) zu einem triumphalen Ende (siehe Notenbeispiel 6).

Hört man die Sonate zum ersten Mal, so unterliegt man leicht der Täuschung, diese Fis-Dur-Kadenz sei bereits das Ende des Kopfsatzes, und ist überrascht und vielleicht auch etwas enttäuscht, dass darauf eine ganz reguläre Reprise folgt, die in der Tonika fis-Moll beginnt und schließt. Opferte der Komponist hier die individuelle poetische Idee des Werks einer Formkonvention?⁵⁶ Hätte es nicht näher gelegen, das Sonatenschema zu sprengen und den Satz handstreichartig mit der Durchführung zu beenden? Dank des Verfahrens der „large-scale sequence“ ist die Durchführung bogenförmig in sich geschlossen. Zudem enthält ihr Mittelteil auch eine freie Reprise des Hauptsatzes und sogar des Einleitungsthemas. Andererseits wird Fis-Dur erst sehr spät und wie ein „Deus ex machina“ erreicht. Ein triumphaler Durchschluss des Kopfsatzes hätte zudem für die zyklische Anlage der Sonate den Nachteil, dass der finale Moll-Dur-Durchbruch dupliziert würde. Angesichts diverser Mollwerke Schumanns, in denen er auf diesen Gesichtspunkt keine Rücksicht nahm, ist indes davon auszugehen, dass ein anderer Grund den Ausschlag für die scheinbar traditionelle Reprisengestaltung gab. Das Seitenthema kehrt hier in fis-Moll wieder, d. h. es wird nach Moll eingetrübt und nicht in der Durvariante präsentiert wie in fast allen anderen Mollsonatensätzen Schumanns – einschließlich früherer Werke wie der „Zwickauer“ Symphonie und des *Allegro* h-Moll op. 8. Dies deutet darauf hin, dass sich Schumann beim Kopfsatz von Op. 11 ganz bewusst für eine fast komplett in Moll getauchte Reprise (ohne Coda!) entschied, um die unkonventionelle „per aspera ad astra“-Dramaturgie der Durchführung als eine Täuschung oder zumindest als voreiligen Triumph zu entlarven. Bedenkt man, dass Schumann die Sonate für Clara Wieck schrieb zu einer Zeit, in der die Aussichten auf eine Ehe mit ihr äußerst unsicher waren, so gewinnt diese Interpretation weitere Plausibilität. Dass das von Clara stammende Quintmotiv, das die gesamte Sonate

⁵⁵Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York-London ²1988, S. 388.

⁵⁶Arnfried Edler bezeichnete die Reprise sogar als „formalistischen Überschuß“ (in: Taday (Hrsg.), *Schumann-Handbuch*, S. 235).

315 *sempre* *sempre crescendo*

319 *rinforzando*

323 *f* *f* *f*

327 *fff* *Pedaie* *

332 *p* *Pedaie*

Notenbeispiel 6: Schumann, Klaviersonate fis-Moll op. 11, 1. Satz, Ende der Durchführung und Beginn der Reprise (T. 315–335)

durchzieht, gerade bei der Fis-Dur-Kadenz in doppelten Oktaven hervortritt, dürfte kein Zufall sein.⁵⁷

* * *

Bei der Symphonie d-Moll op. 120 hingegen, dem ersten zyklischen Werk in Moll, das Schumann nach der Heirat mit Clara vollendete, wählte er eine Schlussgestaltung, bei der die Sonatenreprise tatsächlich der „per aspera ad astra“-Dramaturgie geopfert wird (siehe Tabelle 3).⁵⁸ Der Kopfsatz weist bemerkenswerte Parallelen zu dem von Op. 11 auf. Wiederum bilden langsame Einleitung und Hauptsatz einen großen Komplex in Moll, demgegenüber der Seitensatz in der Parallele F-Dur nur eine Episode bildet (er hat hier sogar noch weniger eigenes thematisches Profil). Dagegen gewinnt die Durchführung in diesem Satz noch mehr Gewicht, denn sie exponiert bekanntlich zwei neue thematische Elemente: ein Dreiakkordmotiv (T. 121), das sich durch Ergänzung einer Halbschlusskadenz zu einer rhetorischen Fragefigur erweitert (T. 129), und eine kantabel ausschwingende *Dolce*-Melodie (T. 147), die in Dur beginnt, sich jedoch nach vier Takten zur jeweiligen Mollparallele wendet. Die beiden zueinander komplementären Elemente treten in ständigem kaleidoskopischem Wechsel⁵⁹ mit dem von ostinaten Sechzehnteln geprägten Hauptthema auf. Um den Satz trotz der Materialvielfalt zusammenzuhalten, bedient sich Schumann wiederum des Verfahrens der „large-scale sequence“: Der 74-taktige Hauptteil der Durchführung wird komplett transponiert wiederholt (T. 101–174 entspricht 175–248). Diese großflächige Wiederholungsstruktur trägt ebenso wie die Omnipräsenz des rastlosen Hauptthemas dazu bei, eine thematische Reprise der Exposition entbehrlich zu machen.⁶⁰

⁵⁷Die Einbeziehung des biographischen Kontexts in die Deutung der Tonartendramaturgie ist keineswegs bei jedem Instrumentalwerk mit „per aspera ad astra“-Dramaturgie angebracht, wie es ein Großteil des populärwissenschaftlich-hermeneutischen Musikschrifttums des 19. und 20. Jahrhunderts suggeriert. Im Fall Schumanns ist jedoch evident, dass die meisten seiner frühen Klavierwerke, die während des Konflikts um seine Beziehung zu Clara entstanden, nicht nur eine poetische Idee, sondern auch einen autobiographischen Subtext aufweisen.

⁵⁸Dass gerade das Tonartenpaar d-Moll/D-Dur für Schumann in besonderem Maße mit der Idee „Nacht/Licht“ verbunden war, wurde anhand zahlreicher Beispiele aus Vokalwerken aufgezeigt von Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Tutzing 1984, S. 151–155.

⁵⁹Zur „Kaleidoskoptechnik“ in Schumanns Durchführungen siehe Kohlhase, *Kammermusik*, Bd. 1, S. 117 ff.

⁶⁰Hinzu kommt, dass die Sonatenform in diesem Satz bereits in der Durchführung durch die Einführung von gleich zwei neuen, prägnanten Themen stark überformt wird. Vgl. Siegfried Oechsle, „Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 120“, in: *Loos II*, S. 247.

Anders als in der Sonate op. 11 wird diesmal die Zieltonart, die Variante D-Dur, sorgfältig vorbereitet. Dabei treibt Schumann ein augenzwinkerndes Spiel mit der Hörerwartung. Der Übergang nach D-Dur erfolgt nämlich ganz unauffällig mit einem Piano-Einsatz der variierten *Dolce*-Melodie in T. 297.⁶¹ Da dieses Thema zuvor bereits viermal in ähnlicher Weise präsentiert wurde (in verschiedenen Durtonarten), ist zunächst nicht zu erkennen, dass es hier tatsächlich den Wendepunkt der „per aspera ad astra“-Dramaturgie markiert. Zudem erscheint es in variiertester Gestalt, auf der instabilen zweiten Umkehrung des D-Dur-Akkords und weicht nach wenigen Takten noch einmal nach e-Moll aus (Notenbeispiel 7). Erst mit dem erneuten Auftritt von *Dolce*-Melodie und D-Dur-Tonart in triumphalem Fortissimo (T. 313) sowie mit der abschließenden Stretta-Coda (T. 337), in der auch der Hauptthemenkopf und das Dreiakkordmotiv in D-Dur erklingen, wird die vorentscheidende Bedeutung von T. 297 im Rückblick deutlich. Das Gewicht des Themeneinsatzes in T. 313, der in seinem auftrumpfenden Gestus einem Beethoven'schen „Durchbruch“ am nächsten kommt, wird auch dadurch gemindert, dass er inmitten einer Gruppe achttaktiger Abschnitte auftritt, deren liedhafte Regelmäßigkeit im Gegensatz zu der singulären Herausgehobenheit steht, die sich normalerweise mit einem solchen Durchbruchsmoment verbindet. Schumann zieht somit im Kopfsatz der Symphonie d-Moll einerseits die bereits in Op. 11 von der „per aspera ad astra“-Dramaturgie nahe gelegte Konsequenz, die Sonatenform durch Verzicht auf eine förmliche Reprise zu sprengen; andererseits distanziert er sich ein Stück weit vom emphatischen Durchbruch à la Beethoven, der gerade auf der Synchronizität von tonalem und thematischem Prozess (d. h. des Eintritts der Durvariante und der Apotheose eines thematischen Protagonisten) beruht.

Ein spielerisch-reflektierter, die Hörerwartung immer wieder durchkreuzender Umgang mit den Topoi der „per aspera ad astra“-Idee⁶² ist auch für den weiteren Verlauf der d-Moll-Symphonie kennzeichnend. Er trägt wesent-

⁶¹ Martin Just, *Robert Schumann. Symphonie Nr. 4 d-Moll*, München 1982, S. 24 und 29 f., sieht den Beginn der „Coda“ bereits ab T. 285, in dem die Dominante A erreicht wird. Egon Voss, „Einführung und Analyse“, in: Robert Schumann, *Sinfonie Nr. 4 d-Moll, op. 120*, Taschenpartitur, München-Mainz 1980, S. 186 f., bezeichnet T. 285–336 als die Durchführung abschließenden „Kadenzteils“. Diese Gliederungen und die von den Autoren gewählten Verlegenheitsbezeichnungen der Abschnitte („Verbindungsteil“ bzw. „Überleitung“ etc.) werden der individuellen Werkidee nicht gerecht, da sie die „per aspera ad astra“-Dramaturgie vernachlässigen.

⁶² Bereits Voss, „Einführung“, S. 174, sieht einen wesentlichen Aspekt der Werkidee von Op. 120 darin, dass jeder Satz die „von der zugrundegelegten Form geweckten Erwartungen“ nicht erfülle.

T. 147-154:



T. 297-328:

p D-Dur
più f e-Moll
ff D-Dur (über Orgelpunkt A)
 D-Dur (über Orgelpunkt D)

Notenbeispiel 7: Schumann, *Symphonie d-Moll op. 120, 1. Satz (2. Fassung)*, *Dolce-Melodie: Grundgestalt (T. 147–154) und Varianten in der Durchbruchphase (T. 297–328)*

lich dazu bei, dass die Vorwegnahme der Zieltonart D-Dur am Ende des Kopfsatzes hier nicht als dramaturgische Schwäche erscheint. Die zyklische Anlage der Symphonie op. 120 ist bekanntlich durch eine außergewöhnlich enge Verknüpfung der Sätze (durch unmittelbare Übergänge und eine Vielzahl motivischer Bezüge) gekennzeichnet,⁶³ an der in der bisherigen Literatur zwei gegensätzliche Dramaturgie-Aspekte hervorgehoben wurden. Auf der einen Seite dehnt Schumann die Sonatenform, die als Paradigma zielgerichteter Dramatik gilt, auf den Satzzyklus aus: Indem die im Kopfsatz exponierten Themen – und zwar vor allem diejenigen, die erst in der Durchführung vorgestellt wur-

⁶³ Aus einem Tagebucheintrag Clara Schumanns von 1841 geht hervor, dass ihr Mann das Werk von Anfang an als Symphonie in „einem Satze“ konzipierte. Bei der Revision 1851/52 erwog er sogar eine Änderung der Gattungsbezeichnung in „Symphonistische Phantasie“. Vgl. die Zitate bei Voss, „Einführung“, S. 137 und 143.

den – in den folgenden Sätzen wiederkehren,⁶⁴ erhält die Symphonie (ähnlich wie später bei Liszts doppeldeutigen Formen) Züge einer satzübergreifenden Reprise⁶⁵ (darin kann auch eine weitere, nachträgliche Rechtfertigung des Verzichts auf eine Reprise im Kopfsatz gesehen werden). Auf der anderen Seite haben Arnfried Edler und Siegfried Oechsle darauf aufmerksam gemacht, dass Schumanns Symphonie in ihrem „Wechsel der Töne“ (d. h. der Charaktere) und ihrer motivisch-thematischen Entwicklung zu einer non-linearen Zeitstruktur⁶⁶ und einer episch-„novellistischen“ Anlage⁶⁷ neigt. Dieser Befund wird durch eine Analyse von Schumanns Umgang mit dem „per aspera ad astra“-Prinzip nachdrücklich bestätigt.

Der Durchschluss des Kopfsatzes erleichtert es dem Komponisten, auch den langsamen zweiten Satz in einer Molltonart anzulegen (was in Mollwerken Schumanns häufiger vorkommt als bei anderen Komponisten)⁶⁸. Der „attacca“-Anschluss der „Romanze“ wird am Ende des Kopfsatzes bereits vorbereitet, indem dieser zwar auf dem Grundton *d*, aber mit einem 14-taktigen

⁶⁴Diese Reminiszenzen hat Schumann bei der Revision der Symphonie 1851/52 noch verstärkt (namentlich zu Beginn des Hauptsatzes des Finales); siehe dazu Just, *Schumann. Symphonie Nr. 4*, S. 49–57, und Voss, „Einführung“, S. 139–146.

⁶⁵Vgl. Wolfram Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 3/1), Laaber 2002, S. 97. Allerdings hoben bereits Just, *Schumann. Symphonie Nr. 4*, S. 38, und Voss, „Einführung“, S. 173 f., hervor, dass es sich nicht um eine „reale Reprise“ handelt (wie etwa in Liszts Sonate h-Moll), sondern um punktuelle Rückgriffe.

⁶⁶Siegfried Oechsle, „Forminterne Eigenzeiten und narrative Strukturen. Zum Werkkonzept der d-Moll-Symphonie op. 120 von Robert Schumann“, in: *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposions 2006*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Frankfurt/Main u. a. 2009, S. 29–51, sowie ders., „Symphonie Nr. 4 d-Moll“, S. 243–253.

⁶⁷Siehe Edler, *Schumann*, S. 144 ff. (speziell zur Symphonie d-Moll: S. 156 f.), sowie ders., „Ton und Zyklus in der Symphonik Schumanns“, in: Kross (Hrsg.), *Probleme der symphonischen Tradition* (wie Anm. 24), S. 187–202. Vgl. auch Anthony Newcomb, „Once More ‚Between Absolute and Program Music‘: Schumann’s Second Symphony“, in: *19th Century Music* 7 (1984), S. 233–250, und ders., „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies“, in: *dass.* 11 (1987), S. 164–174. Die Kategorie des „Novellistischen“ führte Schumann selbst in die Gattungsdiskussion ein bei seiner Rezension von Schuberts „Großer“ C-Dur-Symphonie (1840); siehe *Kreisig I*, S. 464.

⁶⁸Neben Op. 120 auch bei Op. 14 und 63 sowie in den beiden frühen Fragmenten Klavierquartett c-Moll op. V und „Zwickauer“ Symphonie g-Moll. Es ist nicht auszuschließen, dass Schumann in diesem Punkt noch der im mittel- und norddeutschen Raum im späten 18. Jahrhundert verbreiteten Idee einer satzübergreifenden „Einheit der Empfindung“ folgte, wie sie etwa Johann Friedrich Reichardt in seinem *Musikalischen Kunstmagazin*, Bd. 1, Berlin 1782, S. 25, vertrat.

Orgelpunkt und somit ohne abschließende Quintfallkadenz endet.⁶⁹ Der Durchschluss des Kopfsatzes ist somit funktionsharmonisch instabil, was freilich im überschwänglichen Jubel der Schlussapothese kaum auffällt. Die unverhoffte Rückkehr zur Molltonika mit einem von Forte zu Piano abschwellenden Quartsextakkord der Klarinetten, Fagotte und Hörner ($a-d^1-f^1-a^1$) wirkt zunächst wie ein Schock. Bei dem unmittelbar folgenden Einsatz der Oboenmelodie in „äolischem“, den Leitton meidendem a-Moll wird jedoch bereits deutlich, dass die Molltonalität hier weniger eine Rücknahme des gerade erst erreichten Durchbruchs bedeutet (wie beim Repriseneinsatz von Op. 11) als vielmehr zur archaisierend-nostalgischen „Couleur historique“⁷⁰ der „Romanze“ beiträgt. Eine negative Deutung liegt eher bei der auf die Oboenmelodie folgenden Wiederkehr des Einleitungsthemas aus dem Kopfsatz nahe (T. 12); es erklingt indes nicht in d-, sondern in a-Moll, wird bald wieder abgelöst durch die Oboenmelodie (T. 22) und schließlich in eine graziöse Melodie mit filigraner Solo-Violin-Umspielung in D-Dur verwandelt (T. 26). Dass Schumann hier die im Kopfsatz mühsam „errungene“ Durtonart behaglich über 17 (mit Wiederholung des zweiten Abschnitts sogar 25) Takte ausbreitet, lässt sich mit den Kriterien Beethoven'scher Logik und Formökonomie kaum sinnvoll erklären; es entspricht vielmehr ganz der von Edler und Oechsle herausgestellten, zur romantischen Literatur analogen „episch-novellistischen“ Konzeption des Werks. Nach einem letzten Auftritt der Oboenmelodie verklingt die eigentümlich zwischen a- und d-Moll changierende „Romanze“ pianissimo in A-Dur. Einen ähnlichen Decrescendo-Ritenuto-Durchschluss weist das in d-Moll gehaltene Scherzo auf, dessen traditionelle Bogenform durch einen zweiten Auftritt des B-Dur-Trios zu einer vierteiligen Alternationsform erweitert wird (ABA'B').

Beide Mittelsätze wiederholen somit – wenn auch auf jeweils eigene Weise – den bereits im Kopfsatz zurückgelegten Weg von Moll nach Dur. Man könnte darin einen Einfluss des Variationsprinzips auf die zyklische Form sehen. In jedem Fall relativiert diese Anlage beträchtlich die Bedeutung des endgültigen Dur-Durchbruchs zu Beginn des Finales. Hier kombiniert Schumann Stilmittel der Durchbruchphasen der zwei Mollsymphonien Beethovens: den direkten Übergang vom Scherzo zum Finale aus der Fünften und die thematischen Reminiszenzen an die vorangegangenen Sätze aus der Neunten. Sie werden jedoch ironisch gebrochen, denn das Finale wirft nicht nur fortschreitend den thematischen Ballast der anderen Sätze ab (sein das Dreiakkordmotiv und

⁶⁹Darauf verwies bereits Voss, „Einführung“, S. 174. Oechsle, „Forminterne Eigenzeiten“, S. 36, bezeichnet das Ende des Kopfsatzes sogar als „auskomponierten Doppelpunkt“.

⁷⁰Oechsle, „Symphonie Nr. 4 d-Moll“, S. 252.

das Hauptthema des Kopfsatzes kombinierendes erstes Thema⁷¹ fehlt in der Reprise), sondern verzichtet auch über weite Strecken auf eine emphatische Siegerpose à la Beethoven zugunsten eines „heiter-gelösten“⁷² Tonfalls im Stil eines „Kehraus“-Finales. Überraschende Mollwendungen (z. B. in T. 27) entpuppen sich bald als überleitende Momente von peripherer Bedeutung. Lediglich im episodischen Fugato-Mittelteil hat das weiche Tongeschlecht noch einmal einen längeren Auftritt (T. 82 ff.: h-Moll) – bezeichnenderweise (wie schon in der „Romanze“) in Verbindung mit einem historisierenden Satzstil aus einer Epoche, in der Moll bei einem raschen Tempo wie dem des Finales keineswegs negativ konnotiert war. Man kann das „Understatement“ des Finales, das sich in ähnlicher Weise in den meisten Mollwerken Schumanns findet, aber im Gattungskontext der Symphonie besonders auffällt, mit Mark Evan Bonds als bewusstes „misreading“ Beethovens deuten, durch das sich Schumann von seinem mächtigen Vorbild distanzieret.⁷³ Ebenso nahe liegt es jedoch, Schumanns spielerisch-reflektierten Umgang mit der „per aspera ad astra“-Idee zu deuten als romantische Ironie in Analogie zu Schlussbildungen in der zeitgenössischen Literatur – etwa wie in Joseph von Eichendorffs Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826), die nach vielen Irrungen und Wirrungen mit folgenden Worten endet: „[...] und von fern schallte immerfort die Musik herüber, und Leuchtkugeln flogen vom Schloß durch die stille Nacht über die Gärten, und die Donau rauschte dazwischen herauf – und es war alles, alles gut!“⁷⁴

* * *

Überblickt man Schumanns Beiträge zum „per aspera ad astra“-Prinzip, so ist an erster Stelle die Neigung zu einem leichten Finale und zur Platzierung der Hauptphase der Moll-Dur-Entwicklung in den Kopfsatz zu nennen. Ebenfalls bei fast allen Werken zu konstatieren ist eine Tendenz zur Ausdifferenzierung

⁷¹Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik*, S. 96 f., bezeichnet das Dreiakkordmotiv mit Bezug auf den triumphalen Gestus, den es hier ebenso wie am Ende des Kopfsatzes erhält, als „Triumph-Thema“.

⁷²Voss, „Einführung“, S. 201.

⁷³Mark Evan Bonds, *After Beethoven. Imperatives of Originality in the Symphony*, Cambridge (Massachusetts)-London 1996, S. 109–137, besonders S. 130–133. Dass Schumanns Symphonie vom Beethoven'schen „per aspera ad astra“-Modell – bewusst oder unbewusst – deutlich abweicht, betonten auch bereits Voss, „Einführung“, S. 165–167 und 198–201, und Just, *Schumann. Symphonie Nr. 4*, S. 29 und 48. Justs Einschätzung, Schumann habe Beethovens Vorbild nicht zu erreichen vermocht, ist jedoch ebenso fragwürdig wie Voss' Ansicht, ein Bezug zu Beethovens Mollsymphonien sei gar nicht intendiert gewesen.

⁷⁴Zitiert nach Joseph von Eichendorff, „Aus dem Leben eines Taugenichts“, in: *Eichendorffs Werke*, hrsg. von Manfred Häckel, Berlin-Weimar 1978, S. 270.

dieses Prinzips und zur Vermeidung der bei ihm stets nahe liegenden Schwarz-Weiß-Malerei. Gerade Schumanns Musik macht deutlich, dass bei Analysen großformaler Moll-Dur-Wechsel stets der Werkkontext zu berücksichtigen ist, denn nicht jeder dieser Wechsel entspricht dem Deutungsmuster „per aspera ad astra“. Im Übrigen weisen Schumanns Realisationen dieser Idee neben personalstilistischen und gattungsspezifischen Aspekten in jedem Werk eigene Züge auf. Darin zeigt sich nicht nur die Vielfalt der von dem „per aspera ad astra“-Prinzip eröffneten Möglichkeiten, sondern auch, dass eine Beschäftigung mit diesem Thema einen fruchtbaren Ansatz zur weiteren Herausarbeitung des individuellen Profils der Werke bietet, der Form und Ausdrucksdramaturgie gleichermaßen berücksichtigt.

Tabelle 1: Mehrsätzig Instrumentalwerke Schumanns in Moll

Klaviersonate fis-Moll op. 11 (1832–35)

<i>Introduzione: Un poco adagio – Allegro vivace</i>	<i>Aria</i>	<i>Scherzo e Intermezzo: Allegrissimo</i>	<i>Finale: Allegro un poco maestoso</i>
fis-Moll	A-Dur	fis-Moll	fis-Moll/A-Dur →Fis-Dur

Klaviersonate g-Moll op. 22 (1833–38)

<i>So rasch wie möglich</i>	<i>Andantino. Getragen</i>	<i>Scherzo: Sehr rasch und markiert</i>	<i>Rondo: Presto</i>
g-Moll	C-Dur	g-Moll	g-Moll

Ursprüngliches Finale: *Presto. Passionato* (g-Moll)

Concert sans orchestre / Klaviersonate f-Moll op. 14 (1835–36; rev. ~1850–52)

<i>Allegro</i>	<i>Scherzo: Molto comodo</i>	<i>Quasi Variazioni: Andantino de Clara Wieck</i>	<i>Prestissimo possibile</i>
f-Moll	Des-Dur	f-Moll	f-Moll →F-Dur

Symphonie d-Moll op. 120 (1841; rev. 1851)

<i>Ziemlich langsam – Lebhaft (attacca)</i>	<i>Romanze: Ziemlich langsam (attacca)</i>	<i>Scherzo: Lebhaft (attacca)</i>	<i>Langsam – Lebhaft</i>
d-Moll →D-Dur	a-Moll →A-Dur (Halbschluss)	d-Moll →B-Dur	d-Moll (Langsame Einleitung) →D-Dur

Streichquartett a-Moll op. 41 Nr. 1 (1842)

<i>Introduzione: Andante espressivo – Allegro</i>	<i>Scherzo: Presto</i>	<i>Adagio</i>	<i>Presto – Moderato – Tempo I</i>
a-Moll (Langsame Einleitung) →F-Dur (!)	a-Moll	F-Dur	a-Moll →A-Dur

Klavierkonzert a-Moll op. 54 (1. Satz 1841; erweitert 1845)

<i>Allegro affettuoso</i>	<i>Intermezzo: Andantino grazioso (attacca)</i>	<i>Allegro vivace</i>
a-Moll	F-Dur →A-Dur	A-Dur

Klaviertrio d-Moll op. 63 (1847)

<i>Mit Energie und Leidenschaft</i>	<i>Lebhaft, doch nicht zu rasch</i>	<i>Langsam, mit inniger Empfindung (attacca)</i>	<i>Mit Feuer</i>
d-Moll	F-Dur	a-Moll → A-Dur	D-Dur

Cellokonzert a-Moll op. 129 (1850)

<i>Nicht zu schnell (attacca)</i>	<i>Langsam (attacca)</i>	<i>Sehr lebhaft</i>
a-Moll → C-Dur	F-Dur → A-Dur	a-Moll → A-Dur

Violinsonate a-Moll op. 105 (1851)

<i>Mit leidenschaftlichem Ausdruck</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Lebhaft</i>
a-Moll	F-Dur	a-Moll

Klaviertrio g-Moll op. 110 (1851)

<i>Bewegt, doch nicht zu rasch</i>	<i>Ziemlich langsam</i>	<i>Rasch</i>	<i>Kräftig, mit Humor</i>
g-Moll → G-Dur	Es-Dur	c-Moll	G-Dur

Violinsonate d-Moll op. 121 (1851)

<i>Ziemlich langsam – Lebhaft</i>	<i>Sehr lebhaft</i>	<i>Leise, einfach</i>	<i>Bewegt</i>
d-Moll	h-Moll → H-Dur	G-Dur	d-Moll → D-Dur

Violinkonzert d-Moll WoO 1 (1853)

<i>In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo</i>	<i>Langsam (attacca)</i>	<i>Lebhaft, doch nicht schnell</i>
d-Moll → D-Dur	B-Dur → A-Dur	D-Dur

Violinsonate a-Moll WoO 2 (1853)

<i>Ziemlich langsam – ?</i>	<i>Intermezzo: Bewegt, doch nicht zu schnell</i>	<i>Lebhaft</i>	<i>Finale: Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo</i>
a-Moll	F-Dur	d-Moll	d-Moll → D-Dur

Tabelle 2: Schumann, Klaviersonate fis-Moll op. 11 (1832–35), 1. Satz („Introduzione: Un poco adagio – Allegro vivace“)

T. 1	53	146	176	222	268	280	332	393–419
Langsame Einleitung	Exposition		Durchführung				Reprise	
	Hauptsatz + Überleitung	Seitensatz	Teil 1	Teil 2 (<i>più lento</i>)	<i>Introduzione</i> <i>minizenz (più lento)</i>	Teil 1 (transponierte Wiederholung)	Hauptsatz + Überleitung	Seitensatz
Teil A	B	C	D	B°	A'	D'	B'	C'
fis, A, fis	fis, Modulation, es (dis), A	A	A, D, cis	cis, Modulation, C7	f (eis)	H, E, dis, Fis	fis, Modulation, cis, fis	fis
Intro- Thema, Aria- Thema, Quint- motiv	Haupt- thema (+ Quint- motiv), <i>Passio- nato-</i> Passage (107)	Seiten- thema, Quint- motiv	Haupt- thema- Motivik, Seiten- thema, <i>Passio- nato-</i> Pas- sage	Haupt- thema	Intro- Thema	wie in Teil 1	wie in Expositi- on	wie in Expositi- on

Tabelle 3: Schumann, *Symphonie d-Moll op. 120* (1841), revidierte Fassung (1851/52), 1. Satz („Ziemlich langsam – Lebhaft“)

T. 1	29	59	87	101	175	249	297	337–358
Langsame Einleitung	Exposition		„Durchführung“				Tonale Reprise	
	Hauptsatz + Überleitung	Seitensatz	Einleitender Teil	Hauptteil	Hauptteil (transponierte Wiederholung)	Durchbruchphase	Coda	
d	d	F	Modulation	es, e, Des, F/d, A/fis	fis, g, E, As/f, C/a	a, Modulation, A (Dom.)	D, e, D	
Intro- Thema, Antizipation des Hauptthemas	Hauptthema	Seiten- thema (+ Haupt- thema)	Haupt- thema	Haupt- thema, 3 Akkorde (121), →Frage- figur (129 f.), <i>Dolce</i> - Melodie (147)	wie in Hauptteil	Hauptthema, 3 Akkorde (285), <i>Dolce</i> -Melodie, variiert: (297) piano, (313) fortissimo	Haupt- thema, 3 Akkorde	

Rainer Boestfleisch

Bemerkungen zum Violoncellokonzert op. 129

A. Entstehung und Rezeption

Das Cellokonzert Robert Schumanns gehört heute nicht nur zu den am häufigsten aufgeführten Werken dieser Besetzung, sondern wird auch mit Recht als das bedeutendste Cellokonzert im 19. Jahrhundert angesehen. Die Tatsache, dass der Prozess der Drucklegung des Werkes wie auch dessen Rezeption bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein nicht unbedingt zu Gunsten des Werkes verlief, ist auf die Intentionen des Komponisten zurückzuführen, welche in der Zeit um 1850, dem Entstehungsjahr des Werkes, den Vorstellungen der damaligen Interpreten und des Publikums diametral entgegengesetzt waren und daher als neuartig und befremdlich empfunden wurden: In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der kaum bedeutende Werke für diese Besetzung entstanden, eine Ausnahme bilden allenfalls die frühen Konzertstücke *Grand Potpourri* op. 20 und die Variationen op. posth. 9 von Carl Maria von Weber, traten im Gegensatz zu den Klavier- und Violinvirtuosen eher selten Cellisten als Solisten in Konzerten auf. Wenn dies der Fall war, traten diese in der Regel mit eigenen sehr virtuosen und äußerlich wirkungsvollen, aber musikalisch substanzarmen Werken auf. Die beiden Werke Joseph Haydns und die Konzerte Boccherinis waren damals noch kaum bekannt.¹ So musste zwangsläufig das Werk Schumanns, welches eben kein Virtuosenstück ist, in dem der Orchesteranteil bedeutend ist und in dem daher, ähnlich dem fünf Jahre zuvor komponierten Klavierkonzert op. 54, das Prinzip des Sinfonischen eine wichtige Rolle spielt, zumal es von einem Nicht-Cellisten komponiert wurde, auf Skepsis stoßen.²

Schumann komponierte, hierin Mozart und Schubert vergleichbar, gerade in seinen späteren Schaffensjahren außerordentlich schnell: So benötigte er für die Violinphantasie op. 131 sechs Tage (2.–7.09.1853). Für seine letzte Konzertkomposition, das Violinkonzert, einschließlich Instrumentation 13 Tage (21.09.–03.10.1853).³ Das Cellokonzert wurde am 11. Oktober 1850 in

¹ Joachim Draheim, „Das Cellokonzert a-Moll op. 129 von Robert Schumann. Neue Quellen und Materialien“, in: *Schumann Forschungen* 3, 1993, S. 250.

²Eine gute Übersicht über die zahlreichen, musikalisch aber, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auf geringerem Niveau stehenden Cellokonzerte in Deutschland und Frankreich zwischen 1800 und 1850 gibt Gisela Blees, *Das Cellokonzert um 1800*, Regensburg 1973, S. 134 ff., 160 ff.

³Vgl. *Tb III*, S. 634 f., 636 f.

der Skizze begonnen, am 16. Oktober beendet und dessen Partitur am 24. Oktober abgeschlossen.⁴ Schumann benötigte also auch für dieses Werk nur 13 Tage. Am 1. November des Jahres erfolgte eine Revision, was nur im Autograph vermerkt ist.⁵ Im Gegensatz zur raschen Entstehung gestaltete sich die Drucklegung mühsam und schwierig, da die Gattung des Cellokonzerts zur damaligen Zeit in Deutschland wesentlich weniger Popularität genoss, als das Violin- oder das Klavierkonzert und die Verleger ein gewisses Risiko für den Absatz sahen. Nachdem der Komponist durch den Leipziger Verleger Friedrich Hofmeister am 4. November 1852 eine Absage erhielt, wandte er sich an Carl Luckhart in Kassel, der ihm am 21. September 1853 ebenfalls absagte. Die dritte Anfrage vom 3. November 1853, diesmal an Breitkopf & Härtel in Leipzig, hatte schließlich Erfolg. Allerdings legte Schumann, um sicherzugehen, dass das Werk auch wirklich verlegt werde, noch andere Werke bei (*Kinderball* op. 130, sowie die *Märchenerzählungen* op. 132) und reduzierte seine ursprüngliche Honorarvorstellung. In seinem Schreiben machte er auch den Vorschlag einer Bearbeitung für Streichquartett und Solocello, was in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts bei Konzertwerken durchaus üblich war, da dadurch deren Verbreitung gefördert wurde, was der Verlag aber ablehnte.⁶ Im gleichen Brief kommt Schumann auf den Mangel an zeitgenössischen Cellokonzerten mit Niveau zu sprechen und äußert die Hoffnung, dass „es manchem erwünscht kommen wird.“ Er stellt fest, dass „auch dieses Concert ein Durchaus heiteres Stück“ sei.⁷ Auf Letzteres wird noch zurückzukommen sein.

Das Werk erschien, nach abschließenden Korrekturen durch den Komponisten, im August 1854 bei Breitkopf in Leipzig. Allerdings wurden zunächst nur die 17 Orchesterstimmen als Einzelstimmen, die Solostimme und der von Schumann selbst hergestellte Klavierauszug veröffentlicht. Die Partitur wurde zunächst nur in einer handschriftlichen Abschrift in Umlauf gebracht, ehe diese, fast dreißig Jahre später, 1883 im Rahmen der von Clara Schumann herausgegebenen Gesamtausgabe (Serie III, Band 2: Konzerte) erschien.⁸ Dass

⁴ *Tb III*, S. 541/42

⁵ Vgl. Draheim, „Das Cellokonzert“, S. 250.

⁶ Ebd., S. 256.

⁷ *Briefe NF*, 1886, S. 386.

⁸ *RSW*, S. 546 f. – *Schumann-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart-Weimar 2006, S. 390. – Kurt Hofmann, *Die Erstdrucke der Werke Robert Schumanns*, Tutzing 1979, S. 283. Der geplante Band der neuen Schumann-Gesamtausgabe, Serie I, 2. Werkgruppe, Bd. 3, hrsg. von Akio Mayeda, befindet sich, laut freundlicher Mitteilung des Schott-Verlages, noch in Bearbeitung. Dieser wird neben dem Cellokonzert auch das Konzertstück für vier Hörner und großes Orchester op. 86 enthalten.

die gedruckte Partitur so lange auf sich warten ließ, hatte wohl geschäftliche Gründe: Es ist anzunehmen, dass Breitkopf deswegen zunächst nur an den Klavierauszug, somit an eine kleine kammermusikalische Besetzung dachte, da er sich davon, aufgrund des geringen Aufwandes, der mit einer solchen Aufführung verbunden ist, eine größere Verbreitung des Werkes und damit auch einen größeren Umsatz erhoffte.

1878 erschien noch eine Ausgabe für Klavier zu vier Händen von S. Jadasohn, sowie 1890 eine Joseph Joachim gewidmete „Übertragung für Violine mit Begleitung des Orchesters“ von John Petersen im Verlag Carl Baez in Berlin. Diese Übertragung erscheint jedoch sehr problematisch: Aufgrund gravierender Eingriffe in die Solostimme und damit in die Werkstruktur um der virtuellen Wirkung willen handelt es sich um eine Bearbeitung, die mit der Komposition selbst nur noch wenig zu tun hat.⁹ Erst 1987 wurde im Brahms-Archiv der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek im Nachlass Joseph Joachims eine Violinfassung von Schumann selbst entdeckt. Hier handelt es sich lediglich um eine weitgehend wörtliche Übertragung des Soloparts auf die Violine, wobei die Stimme je nach der Lage der Cellostimme um eine oder zwei Oktaven nach oben transponiert wird. Der Orchesteranteil ist mit der Originalfassung identisch.¹⁰

Diese durchaus wirkungsvolle Fassung hat sich im internationalen Konzertleben jedoch bis heute nicht durchsetzen können. Die Gründe für die Herstellung dieser undatierten Fassung liegen im Dunkeln. Möglicherweise entstand diese unter dem Eindruck des Violinspiels Joseph Joachims, mit dem Schumann eine enge Freundschaft verband und dessen Spiel er bewunderte. Es könnten jedoch auch kommerzielle Interessen eine Rolle gespielt haben, da sich, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, eine Aufführung des Cellokonzerts als schwierig erwies und Schumann sich mit dieser Fassung möglicherweise eine größere Breitenwirkung und damit eine bessere Rezeption des Werkes erhoffte.

Sehr unerfreulich und schwierig gestaltete sich der Plan des Komponisten das Werk aufzuführen. Der Frankfurter Cellist Robert Emil Bockmühl, der im

⁹ Joachim Draheim, „Dieses Concert ist auch für Violine transcribirt erschienen‘. Robert Schumanns Cellokonzert und seine neuentdeckte Fassung für Violine“, in: *NZfM* 148 (1987), Heft 11, S. 5 f. – Hofmann, *Die Erstdrucke*, S. 283.

¹⁰ Draheim, „Dieses Concert“, S. 4 f., S. 8 ff. – Siehe auch *RSW*, S. 546 f. Die Fassung wurde am 29.11.1987 in der Kölner Philharmonie mit dem Geiger Saschko Gawriloff und dem Dirigenten Walter Gillessen uraufgeführt. Ediert wurde diese noch im selben Jahr bei Breitkopf & Härtel in Wiesbaden, hrsg. von Joachim Draheim. Siehe *Schumann-Handbuch*, S. 390. Die letzten sechs Takte dieser Fassung folgen in der Solostimme der gegenüber dem Erstdruck deutlich virtuoserem zweiten Fassung des Autographs des Cellokonzerts.

Frühjahr 1852 nach Düsseldorf übersiedelte, war für die Uraufführung vorgesehen. Jedoch erfand dieser immer neue Vorwände, das Konzert nicht öffentlich spielen zu müssen, und zahlreiche Änderungswünsche, welche teilweise sehr weit in die Textur des Werkes eingegriffen hätten, wäre der Komponist darauf eingegangen. Bockmühl war aufgrund der Tatsache, dass es sich hier nicht um ein Virtuosenkonzert, wie damals üblich, sondern um ein sinfonisch geprägtes Werk mit hohem musikalischen Anspruch handelte, offensichtlich überfordert. Der umfangreiche Briefwechsel, der sich über zwei Jahre hinzog und von dem die Antwortbriefe Schumanns nicht erhalten sind, ist von Joachim Draheim nur teilweise veröffentlicht worden.¹¹ Heinz von Lösch nimmt ausführlich zu der Kritik Bockmühls Stellung, die aus der Sicht von 1850 verständlich sein mag. Jedoch erscheint seine teilweise Zustimmung gegenüber dieser Kritik, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, auf die heutige Forschung bezogen, als unangemessen, da er hier wesentliche Zielsetzungen Schumanns außer Acht lässt:

1. Die Reduzierung der Virtuosität zugunsten der Verdeutlichung der formalen Konzeption und der Intensivierung der musikalischen Aussage.
2. Die „Kantilene“ als ein wesentliches Mittel zur Hervorhebung des Soloinstruments.
3. Die thematisch gebundene Spielfigur der Solostimme, welche als Ersatz für die Virtuosität Leichtigkeit und Spielfreude hervorrufen soll.
4. Die motivisch-thematische Arbeit: Motivische Verknüpfungen innerhalb einzelner Sätze und zwischen den Sätzen sollen die thematische und damit die formale Einheit des Werkes schaffen.¹²

Nachdem sich die geplante Uraufführung mit Robert Bockmühl zerschlagen hatte, kam es in den folgenden Jahren zu keiner öffentlichen Aufführung. Die Partitur blieb mehrere Jahre liegen. Das Datum der dann folgenden eigentlichen Uraufführung mit Orchester wurde erst vor einigen Jahren bekannt: Fast zehn Jahre nach der Entstehung und sechs Jahre nach der Drucklegung

¹¹Draheim, „Das Cellokonzert“, S. 251–255.

¹²Zur Kritik am Cellokonzert Schumanns vgl. Heinz von Lösch, „Eine verkannte Quelle der frühen Schumann-Forschung. Die Briefe Robert Emil Bockmühls im Spiegel von Rezeption und Werkanalyse des Cellokonzerts“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Berlin*, Mainz 1995, S. 128 ff. Vgl. Ders., *Robert Schumann. Konzert für Violoncello und Orchester a-moll op. 129* (= Meisterwerke der Musik, Heft 64), München 1998, S. 42 ff.

des Klavierauszugs und der Stimmen wurde das Konzert schließlich am 23. April 1860 durch den Oldenburger Cellisten Ludwig Ebert mit der Hofkapelle Oldenburg unter der Leitung von Karl Franzen erstmals aufgeführt.¹³ Es folgten die seit Längerem bekannten Aufführungen am 9. Juni 1860 im Leipziger Konservatorium, wiederum mit Ludwig Ebert, diesmal aber nur in der Besetzung Violoncello und Klavier, und die beiden Aufführungen am 10. Dezember 1867 in Breslau mit David Popper und vom 24. Dezember 1867 in Moskau mit dem damals berühmten Cellovirtuosen Bernhard Cossmann.¹⁴ Beide Aufführungen fanden in der originalen Besetzung mit Orchester statt. Da das Werk trotz immenser spieltechnischer Probleme namentlich im letzten Satz kein Virtuosenstück darstellt, sondern die musikalische Substanz und damit auch die motivische Arbeit in den Vordergrund stellt, musste ein Umdenken in der Rezeption sowohl auf Seiten des Publikums, als auch bei den Interpreten stattfinden, so dass das Werk erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum Repertoirestück werden konnte.

So war die erste bekannte Rezension des Werkes in der *Neuen Berliner Musikzeitung* vom 17. Januar 1855 durch den Komponisten Karl Böhmer entsprechend negativ: Hier wurde vor allem der Mangel an Virtuosität beanstandet. Im Gegensatz dazu war die Rezension der Oldenburger Uraufführung, welche am 1. Mai 1860 in der *Oldenburger Zeitung* erschien, von einem hohen Verständnis geprägt: Hier wurde der sinfonische Anspruch des Werkes und die enge Verknüpfung des Soloinstruments mit dem Orchester hervorgehoben und mit den späteren Konzerten Beethovens und Mendelssohns verglichen.¹⁵

Neben den wenig positiven Rezensionen seit den 60er Jahren, in denen neben den großen technischen Schwierigkeiten vor allem die enge Verbindung zwischen Soloinstrument und Orchester moniert wurde, erwies sich der beschwerliche Weg in die Öffentlichkeit von tiefen Eingriffen in die musikalische Substanz des Werkes begleitet: So wurde nicht nur noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von führenden Cellisten wie Pablo Casals, Andre Navarra, Paul Tortellier und anderen im letzten Satz eine große eigene Kadenz eingefügt und damit das sensible Gleichgewicht zwischen Soloinstrument und Orchester zerstört, sondern vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in die musikalische Struktur des Werkes selbst rigoros eingegriffen: So kürzte Berhard Cossmann die Durchführung des Finales um die Hälfte und ersetzte die 35 letzten Takte durch eine eigene virtuose, aber musikalisch substanzlose Kadenz. Noch weiter in der Verstümmelung des Finalsatzes ging der

¹³ *Schumann-Handbuch*, S. 391.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 390 f.

Cellist Jules de Swert.¹⁶ Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden die Bedeutung des Werkes und die Intentionen des Komponisten durch die Interpreten erkannt und das Konzert in der Originalgestalt aufgeführt. Noch Anfang der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts erbat sich der berühmte russische Cellist M. Rostropowitsch von Schostakowitsch eine neue Instrumentation des Cellokonzerts, da er, in Verkennung der sensiblen Klangstruktur der bewusst zurückhaltend instrumentierten Abschnitte der Soli mit Orchester, eine klangfarbliche „Verbesserung“ vornehmlich dieser Abschnitte erreichen wollte und damit geradezu eine Parodie des Konzerts erreichte.

Dieser unrühmlichen Aufführungspraxis des Werkes im 19./20. Jahrhundert steht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf Seiten teilweise bedeutender Komponisten eine ungemein intensive schöpferische Rezeption gegenüber: Das Werk wurde namentlich nach 1870 zum Ausgangspunkt einer Flut von Cellokonzerten und brachte damit einen musikalischen Neubeginn der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Niveau gegenüber der Klassik (Haydn, Boccherini) deutlich abgesunkenen Gattung. Nach den Konzerten von Robert Volkmann (1853–1855) und Carl Reinecke (1864) sind die folgenden die Werke, welche auch heute noch, neben dem Schumann-Konzert, zum Standardrepertoire gehören: Die Konzerte von Saint-Saëns (op. 33, 1872/73), Vieuxtemps (op. 46, 1876), Tschaikowsky (*Rokoko-Variationen*, 1876/77) und Dvořák (op. 104, 1894/95). Das erst 1919 komponierte nachromantische Cellokonzert e-Moll op. 85 von E. Elgar gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang. Die große Anzahl an Cellokonzerten im späten 19. Jahrhundert zeigt, in welcher intensiver Weise die Komponisten die von Schumann vorgegebene Positionsbestimmung der Gattung aufnahmen und weiterentwickelten.

B. Besprechung des Werkes

Entscheidend für dieses Konzert sind vier Aspekte: die motivische Arbeit, die Klangdifferenzierung, hervorgerufen durch den subtilen Einsatz der Klangfarben eines relativ klein besetzten Orchesters (Kontrastierung und Mischung von Streichern und Holzbläsern),¹⁷ wobei die relativ einfache Harmonik hier keine zentrale Rolle spielt. Schließlich die herausragende Bedeutung der Kan-

¹⁶Lösch, *Schumann. Konzert*, S. 14 f.

¹⁷Schumann greift hier auf das klassische Orchester zurück, also nur 2-fach besetzte Trompeten und Hörner, 4-faches Holz, jeweils 2-fach besetzt, Pauken und 5-stg. Streicher. Piccoloflöten und Posaunen fehlen. Schumann verwendet die damals noch neuartigen Ventiltrompeten und Ventilhörner. Dies ist ausdrücklich in der Instrumentationsanweisung vermerkt. Die klanglichen Möglichkeiten der Letzteren hatte er ein Jahr zuvor in dem Konzertstück für vier Hörner und großes Orchester op. 86 erprobt.

tilene und der Spielfigur, der auch eine motivische Bedeutung zukommt und die Schumann mit dem Begriff der „Heiterkeit“ umschreibt.¹⁸

Die Spielfigur und die Kantilene gilt ihm als Ersatz für Virtuosität, die er, zum Leidwesen der späteren Cellistengenerationen, bewusst in Grenzen hält: Ihm ging es um ein sinfonisches Musizieren zweier gleichberechtigter Klangkörper. Dieses Verfahren hatte Schumann in zwei wichtigen früheren Konzertwerken, dem fünf Jahre zuvor vollendeten Klavierkonzert op. 54 und dem Konzertstück für vier Hörner op. 86 aus seinem produktivsten Schaffensjahr, dem Jahr 1849, bereits realisiert. Die Intensität des musikalischen Ausdrucks und die Poesie der melodischen Bildung der Themen bis hin zu motivischen Entsprechungen rücken das Cellokonzert in einen engen Zusammenhang mit den beiden genannten Werken, aber auch mit der bereits 1841 entstandenen 4. Sinfonie op. 120 und dem 1. Konzertstück für Klavier und Orchester op. 92 von 1849. Gegenüber der nur wenige Wochen später entstandenen 3. Sinfonie op. 97 bestehen stilistisch und im Hinblick auf die Intensität der motivischen Arbeit nur wenig Berührungspunkte.

Was die Haltung Schumanns gegenüber dem virtuosen Spiel betrifft, zeigen die späten Konzertkompositionen, die Violinphantasie op. 131, das 2. Konzertstück für Klavier und Orchester op. 134 und auch das Violinkonzert, dass er einem virtuosen, äußerlich wirkungsvollen Spiel keineswegs abgeneigt war, jedoch sollten die virtuoson Passagen jeweils dem musikalischen Zusammenhang, der Dramaturgie der Komposition untergeordnet werden. Dies zeigen die Änderungen, die der Komponist an einzelnen Passagen der Solostimme im Autograph des Cellokonzerts vornahm: So ersetzte er die Überleitung von der Durchführung zur Reprise des 1. Satzes (T. 172–175) durch eine musikalisch und spieltechnisch komplexere Passage. Für den Erstdruck hingegen ersetzte er bei den letzten sieben Takten des 3. Satzes (T. 750–756) die aufsteigenden Triolenachtel der ersten fünf Takte durch eine klarere, spieltechnisch einfachere Fassung, bei den letzten drei Takten die virtuosere und wirkungsvollere Version der 2. Fassung des Autographs durch einfache Akkorde.¹⁹

Es bestehen zwar deutliche Bezüge zwischen dem Cellokonzert und den wiederum 1849 entstandenen *Fünf Stücken im Volkston für Violoncello und Klavier* op. 102: So weisen die zweistimmigen Partien (Sextfolgen) des op. 102 Nr. 3 auf den Mittelteil des langsamen Satzes des Konzerts hin. Am Beginn von Nr. 5 findet sich eine Variante des Themenkopfes des Hauptthemas aus dem 1. Satz des Konzerts. In Nr. 2, 3 und 5 finden sich ungradtaktige Phra-

¹⁸Vgl. Brief vom 3.11.1853 an Breitkopf in Leipzig, in: *Briefe NF*, 1886, S. 386.

¹⁹Lösch, *Schumann. Konzert*, S. 10 f.

senverbindungen und damit asymmetrische Gliederungen von Themen, die auch für das Cellokonzert maßgebend sind.²⁰ Schließlich sind die drei Schlusstakte von Nr. 1 mit den drei letzten Takten des Finales im Autograph des Cellokonzerts (T. 754–756) nahezu identisch.²¹

Trotz dieser Bezüge und Übereinstimmungen wäre es jedoch gänzlich unangebracht den Zyklus op. 102 als direkte Vorstufe für das Konzert werten zu wollen, da es sich hier um eine ganz andere Gattung mit völlig anderen Intentionen und Zielsetzungen des Komponisten handelt. Die thematische Arbeit spielt im Cellokonzert eine zentrale Rolle, die sich, ähnlich der 4. Sinfonie, in einem dichten Geflecht motivischer Beziehungen innerhalb der Sätze und zwischen den Sätzen äußert, wobei zwischen latenten und direkten Beziehungen zu unterscheiden ist. Das beginnende viertaktige Motto, das die Holzbläser als plagale Kadenz intonieren (1. Satz, Motto, T. 1–4, Holzbl.), bildet nicht nur die Grundlage für den Themenkopf des umfangreichen, im Ambitus weit ausgreifenden und hochexpressiven Hauptthemas – aus dem Themenkopf werden die einzelnen Abschnitte des Themas entwickelt –, sondern fungiert auch als formale Gliederungsmarke innerhalb der Sätze und zwischen den Sätzen. Es bleibt den Holzbläsern vorbehalten und leitet nicht nur den 1. Satz ein, sondern eröffnet auch dessen Reprise (T. 176 ff.), indem es mit dem Kopf des Hauptthemas selbst zusammenfällt, worauf noch zurückzukommen sein wird. Am Ende der Coda (T. 280–282) leitet es die eigentliche in die neue Tonart F-Dur modulierende Überleitung zum langsamen Satz ein, fungiert als Bindeglied für die beiden motivisch identischen Abschnitte von dessen 1. Teil (T. 290 ff.), leitet die große Überleitung zum Finale ein (T. 319–321) und dient als Variante im vollen Orchester schließlich als Themenkopf des Hauptthemas des Finales (T. 345/46). Durch die Identität mit dem Kopfmotiv des 1. Themas im Finalsatz der 4. Sinfonie, das in der Durchführung des 1. Satzes dieses Werkes als neues thematisches Material bereits exponiert wird, ergibt sich eine enge thematische Beziehung zwischen beiden Werken.²²

Das Hauptthema des 1. Satzes des Cellokonzerts, das sich über 29½ Takte erstreckt (T. 5–34), also in seiner räumlichen Ausdehnung und in seinem Ambitus (*c–f''*) außerordentlich ist, und dem Solisten durch die Ausnutzung hoher und tiefer Lagen große Entfaltungsmöglichkeiten bietet, gliedert sich in drei Abschnitte (a–b–a'), wobei der erste Abschnitt durch den dritten variiert wiederholt und virtuos erweitert wird. Die Asymmetrie des Themas, welche

²⁰Peter Gülke, *Robert Schumann. Glück und Elend der Romantik*, Wien 2010, S. 179 f.

²¹Draheim, „Dieses Concert“, S. 9.

²²4. Sinfonie, 1. Satz, Durchführung, T. 120 ff., 194 ff., Coda T. 285/86, Überleitung Takte 349/50, 351/52, Finale, T. 17 ff.

auch für die anderen Themenkomplexe des Konzerts charakteristisch ist, zeigt sich in der ungleichen Länge der drei Abschnitte von 8, $7\frac{1}{2}$ und 14 Takten.²³

Die Phrasengliederung des 1. Abschnitts zeigt ein Verfahren, das auch für die anderen Themenkomplexe maßgebend wird: Durch das Prinzip der Entwickelnden Variation entsteht aus dem Quartintervall des Themenkopfes die erste Phrase. Aus der wiederum wird die zweite und aus dieser die 3. Phrase jeweils durch einfache Fortspinnung entwickelt. Es entstehen irreguläre, ungradtaktige Phrasenbildungen, die mit der durch Schönberg anhand von Brahms' Werken dargestellten musikalischen Prosa vergleichbar sind. (1. Phrase: $3\frac{1}{2}$, 2. Phrase: 2, 3. Phrase: $2\frac{1}{2}$ Takte). Der $7\frac{1}{2}$ -taktige Mittelteil, der sich in zwei Phrasen von 4 und $3\frac{1}{2}$ Takten gliedert, scheint in sich symmetrisch, da die 2. Phrase lediglich die um einen Ganzton höher transponierte Sequenz der ersten darstellt (1. Satz, 1. Thema, T. 5–34, Vc.-Solo).

Der 3. Abschnitt erscheint zunächst als eine leicht variierte und verkürzte Reprise des ersten, ehe dieser sich nach fünf Takten in absteigende Dreiklangsbrechungen auflöst, die sich durch das Orchester harmonisch als Kadenz von a-Moll ausweisen und schließlich in virtuos aufsteigende Läufe münden, ehe die Bewegung nach einer weiteren Kadenz in die Tonika des folgenden Orchestertuttlis mündet.

Das 16-taktige Tutti (T. 34–50), welches harmonisch durch das Festhalten an der Grundtonart a-Moll klar dem Hauptthemenkomplex zugeordnet ist, gründet sich thematisch zunächst auf eine Bassfigur der Takte 24–26, welche selbst aus der variierten Wiederholung des 3. Abschnitts der 1. Phrase des Hauptthemas abgeleitet ist, im weiteren Verlauf dann (T. 39 f., T. 43 ff.) auf die freie Weiterführung des 3. Abschnitts des Themas (T. 26 ff., T. 30 ff.).

Nach der detaillierten Ausarbeitung und klaren Strukturierung des 1. Gedankens bereitet die Einteilung und Abgrenzung des 2. Themenkomplexes Probleme, die aus der Zeitstruktur und dem motivischen Verfahren der Ecksätze resultieren: Das Fehlen von Zäsuren und das Verfahren einer permanenten Fortspinnung, die in eine prozesshafte Entwicklung eingebunden ist, welche durch einen vorwärtsdrängenden, zielgerichteten Bewegungsablauf getragen wird,²⁴ erschwert die Festlegung der thematischen Disposition der Ex-

²³Siehe auch Martin Demmler, *Robert Schumann und die musikalische Romantik. Eine Biographie*, Mannheim 2010, S. 142 f.

²⁴Ebd., S. 143, weist Demmler ebenfalls auf diesen wichtigen Aspekt hin, wobei er in den Ecksätzen der d-Moll-Sinfonie und des Cellokonzerts dasselbe Verfahren sieht: „In beiden Werken ist die formale Struktur prozesshafter Art und wird erst im Verlauf der Komposition offenbar.“

position, zumal, wie bei Schumann nicht selten, das Seitenthema sehr blass formuliert ist, sich also sehr wenig vom Vorhergehenden unterscheidet.

Dass frühere Autoren das Seitenthema in der Solostimme bereits ab T. 50 festlegten, zeigt die Unsicherheit in der formalen Einteilung.²⁵ Da in Takt 53 ff. der Regel entsprechend in die Tonikaparallele, also in den Tonalitätsbereich von C-Dur moduliert wird, ist das Seitenthema ab T. 55 ff. festzulegen. Das erste Motiv des 2. Themas wird zwar bereits T. 53/54 zitiert, ist aber durch eine Viertelpause von der folgenden Entwicklung abgesetzt. Erst dessen Wiederholung T. 55 ff. ergibt einen in enger Verknüpfung mit dem Folgenden in sich geschlossenen Komplex. Die Takte 50–54 stellen demnach eine Überleitung zwischen dem auf der Subdominante von a-Moll, also auf d-Moll halbschlussartig endenden Hauptthemenkomplex und dem Seitenthema dar. Deren erste beide Takte sind eine Variante der Motive der Takte 38/39 des ersten Orchestertutts.

Das 2. Thema umfasst 14 Takte (T. 55–68) und gliedert sich in fünf Phrasen zu je 2½, 4, 2, 3 und 2 Takten, wobei die Schlussphrase an das Anfangsmotiv der 2. Phrase anknüpft (Überleitung zum 2. Thema, T. 50–54, 2. Thema, T. 54–68). Die folgende mit einem Septsprung eröffnete und sich rhythmisch an die 3. und 4. Phrase des Seitenthemas orientierende nachsatzartige Partie (T. 68 ff.), welche motivisch fast ausschließlich von der Solostimme getragen wird und zweimal mit der 5. Phrase des Seitenthemas in den Holzbläsern kombiniert wird (T. 82 ff., T. 86 ff.), mündet schließlich in eine sich im Tempo steigernde Überleitung des Solocellos als Schlussabschnitt der Exposition. An dessen Ende T. 92 ff. erscheint harmonisch zunächst der dominantische Quartsextvorhalt bezogen auf C-Dur, der Haupttonalität seit dem Seitensatz, welcher sich dann in den Dominantseptakkord auflöst. Motivisch werden die Spielfiguren der Schlusstakte der Exposition (T. 93/94) durch eine Variante des Themenkopfes des Hauptthemas in den Streichern kontrapunktiert.

Eine Konsequenz der durchlaufenden Fortspinnungstechnik, welche eine Festlegung der thematischen Einteilung der Exposition erschwert, ist auch das Verschwinden von Formteilen: So entfällt die Schlussgruppe der Exposition. Charakteristisch für die Exposition, wie auch für die anderen Abschnitte des 1. Satzes und für das Finale ist die häufige motivische Gebundenheit der Spielfiguren der Solostimme: So sind die Figuren des nachsatzartigen Fortspin-

²⁵Lösch, *Schumann. Konzert*, S. 21 f. diskutiert ausführlich diesen Sachverhalt. Für Armin Gebhardt stellt der Komplex des 1. Orchestertutts das 2. Thema dar, während er das eigentliche Seitenthema relativ korrekt mit T. 56 beginnen lässt, dieses aber viel zu kurz fasst und als „Dritt-Thema“ bezeichnet. Armin Gebhardt, *Robert Schumann als Sinfoniker*, Regensburg 1968, S. 178 f.

nungsteils T. 68ff. nahezu durchgehend, also bis zum Ende der Exposition, thematisch. Lediglich an den Stellen, wo die Holzbläser mit der Schlussphrase des Seitensatzes hinzutreten (T. 82ff.), fällt die Solostimme in eine reine Begleitfunktion zurück. Auf die motivische Bedeutung der Spielfiguren hat bereits Michael Struck hingewiesen. Seine Feststellung jedoch, dass die Spielfiguren in den späten Konzertwerken (op. 131, 134, Violinkonzert) noch einen höheren motivischen Anteil haben, als in den früheren Werken, muss angesichts der thematischen Disposition des Cellokonzerts, aber auch des Konzertstücks für vier Hörner, bei dem nahezu die gesamte motivische Entwicklung der Ecksätze durch die vier Solostimmen getragen wird und die thematische Disposition durch Spielfiguren entscheidend bestimmt wird, zumindest relativiert werden.²⁶

Die Durchführung wird durch drei Gestalten maßgeblich bestimmt: durch das Hauptthema, dessen Themenkopf bereits zu Beginn in der Umkehrung, zunächst als fallende Quinte (T. 98f.), dann zur kleinen Sexte erweitert (Takte 102f.) im Orchester erscheint und am Ende der Durchführung (T. 172ff., Streicher) im Original wiederkehrt, durch ein Achtelnotenmotiv, das die Durchführung eröffnet (T. 96ff.) und aus einem Staccato-Motiv des Schlussteils der Exposition abgeleitet ist (T. 89, 2. Takthälfte; Triolenmotiv, 1. Satz, Durchf., T. 96ff., 2. Viol.) und schließlich durch ein in den Bässen (T. 125ff., T. 129ff.) erscheinendes dreitaktiges Motiv, welches T. 133ff., T. 137f., T. 141f. im Solocello in verkürzter Form erscheint und aus dem Bassmotiv der Exposition (T. 24/25) abgeleitet ist, welches bereits die thematische Grundlage für den Seitengedanken des Hauptthemenkomplexes (1. Orchestertutti, T. 34ff.) gebildet hatte (1. Satz, Durchf., Bassmotiv, T. 125ff., Vc.+Kb.)

Verarbeitet werden außer dem genannten Material Motive des Seitenthemas (T. 110ff., Solostimme), das aufsteigende Skalenmotiv am Ende des Hauptthemas (T. 30/31, hier: T. 116f.), ein Motiv, das aus den in Achteln aufsteigenden Überleitungstakten zum Seitensatz (T. 50f.) abgeleitet ist (Takte 119f.) und schließlich die Schlussphrase des Seitenthemas (T. 133f., 137ff., Holzbläser), welche mit dem genannten Bassmotiv kombiniert wird. Die Zeitordnung der Ecksätze des Konzerts, die sich in einer vorwärtsdrängenden, zielgerichteten Bewegung äußert, die auch für die Durchführungspartien Beethovens entscheidend ist, bleibt in dieser Durchführung im Prinzip unangetastet. Jedoch sorgt das gegen Ende der Durchführung mehrfach auftretende Haupt-

²⁶Michael Struck, „Die Werke aus Robert Schumanns Düsseldorfer Schaffensjahren“, in: *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann früh und spät*, hrsg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn 2006, S. 271.

thema, welches auf diese Weise die Funktion einer „fausse reprise“ gewinnt,²⁷ aufgrund der langen Notenwerte seines Themenkopfes für eine retardierende, die Bewegung abschwächende Wirkung.²⁸ Dieses Verfahren steht jedoch ganz im Zeichen der Tradition und dient der Funktion der Überleitung als Rückführung und Ankündigung der Reprise.²⁹

Die Tatsache, dass die motivische Arbeit in dieser Durchführung weniger komplex erscheint, entspricht auch Schumanns theoretischen Vorstellungen: Um der größeren Klarheit willen soll eine komplexe Verarbeitung vermieden werden. Auch warnt er vor häufigen Modulationen in entfernte Tonarten, um die für ihn sensibelste Stelle der Durchführung, die Rückführung zur Reprise, welche ja eine klare tonale Disposition, durchaus im klassischen Sinne, wieder herstellt, nicht durch einen zu großen harmonischen Reichtum zu gefährden.³⁰

Was die harmonische Ausarbeitung der Durchführung des 1. Satzes betrifft, hält sich Schumann allerdings nicht an seine Maxime: So berührt er mit dem ersten Auftreten des Hauptthemas (T. 125 ff.) den Tonalitätsbereich von cis-Moll, im Folgenden b-Moll (T. 130 ff.), c-Moll (T. 137 ff.) und as-Moll (T. 143 ff.). Das im Rahmen der vorweggenommenen Reprise („fausse reprise“) zweimal erscheinende Hauptthema berührt den Tonalitätsbereich von fis-Moll. Da es sich hier, im Gegensatz zur harmonisch relativ einfachen Durchführung des 3. Satzes, um Modulationen in entferntere Tonarten handelt, lehnt sich Schumann hier deutlich an die klassische Tradition an, die ja eine harmonische Instabilität der Durchführung forderte, um dann die tonal klaren Verhältnisse der Reprise umso deutlicher hervorzukehren. Der Schlussabschnitt der Durchführung wird durch das letztmalige Auftreten des Hauptthemas in der Solostimme eingeleitet (T. 163 ff.), wobei der weitere Melodieverlauf des Themas in den mit einem Akzent versehenen Spitzentönen der unmittelbar anschließenden Spielfiguren weitergeführt wird und sich in diesen verliert (T. 166 ff.).

²⁷Siehe auch Sinfonie Nr. 3 op. 97, 1. Satz, Überleitung zur Reprise, T. 405 ff., Hörner, Trompeten.

²⁸Dass die Bewegung der gesamten Durchführung aufgrund des häufig auftretenden Bassmotivs, dem eine retardierende Wirkung zugewiesen wird, jedoch völlig zum Stillstand kommt und damit statisch wird, wie es Markus Waldura beschreibt (er bezeichnet das Bassmotiv als „figuratives Motiv“), entspricht nicht der Zeitstruktur dieses Durchführungsabschnitts. Vgl. Markus Waldura, *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns*, Saarbrücken 1990, S. 345.

²⁹Siehe auch Anm. 27. Vgl. auch Brahms: 2. Sinfonie op. 73, 1. Satz, T. 290 ff., Hörner und Trompeten.

³⁰Karin Marsoner, „Das Sonatenkonzept Robert Schumanns in Theorie und Praxis“, in: *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1977, S. 178 f. – Siehe auch *Kreisig I*, S. 426 und 430.

Die eigentliche Überleitung zur Reprise (T. 168–175), die nur durch die jetzt relativ einfache harmonische Fortschreitung als solche definiert werden kann, zeigt eine starke harmonische und satztechnische Identität mit der Überleitung zur Durchführung (T. 88–95). In beiden Fällen ist der Umfang identisch (8 Takte). Beide bauen eine Kadenz, bezogen auf C-Dur, auf, wobei die Zieltonart über den Dominantseptakkord zu Beginn der Reprise (T. 176) eingelöst wird, am Ende der Exposition jedoch nicht: Zu Beginn der Durchführung (T. 96) entsteht durch den Einsatz der Dominante von a-Moll daher der Effekt eines Trugschlusses, der aber durch die gleichzeitige diatonische Modulation nach a-Moll wieder aufgehoben wird (1. Satz, Überleitung von der Expos. zur Durchf., T. 94 ff.). Auch satztechnisch und motivisch ergibt sich durch die Kombination der Spielfiguren der Solostimme mit dem Kopf des Hauptthemas in den Streichern ein identisches Bild. Dass auch die ersten 8 Takte der Coda (T. 264–271) motivisch mit den entsprechenden Takten der Durchführung identisch sind, zeigt gerade wegen der die Themengrenzen außer Kraft setzenden Fortspinnungstechnik das Bestreben Schumanns durch Symmetrien und Entsprechungen eine übergeordnete formale Gliederung und damit ein festes Formgerüst des Satzes zu schaffen.

Der Beginn der Reprise erscheint „verschleiert“, da der Beginn des Themas in Takt 176 motivisch nicht wahrnehmbar erscheint. Dieser wird in die Holzbläser verlegt, wobei, wie bereits erwähnt, das einleitende Motto der Exposition und der Beginn des Themas zusammenfällt, wodurch eine motivische und satztechnische Verdichtung entsteht: 5 Takte werden in einem Takt zusammengefasst (1. Satz, Reprise, T. 176 ff.). Aber auch der harmonisch-klangliche Bereich trägt zu diesem verdeckten Reprisesbeginn bei: Aufgrund der vorhergegangenen Kadenz erwarten wir C-Dur, welches mit hochalterierter Sexte erscheint, jedoch findet in Takt 176 gleichzeitig eine diatonische Modulation in die Tonika a-Moll statt, so dass dieser Takt zugleich auch das erste Glied einer erweiterten Kadenz wird, welche erst 5 Takte später die Grundtonart a-Moll erreicht. Die harmonische und motivische Ausarbeitung ist demnach nicht deckungsgleich: Während bereits in T. 177 der Themenkopf in der Solostimme erkennbar wird, erscheint der Eintritt der Tonika um 5 Takte verschoben (T. 181). Der weitere Verlauf der Reprise entspricht der Exposition.³¹ Bei Schumann ist der wörtliche Repriseseintritt und die weitere wörtliche Ausarbeitung der Reprise die Regel. Eine weitere Ausnahme stellt

³¹Eine deutlich weitergehende Technik der verschleierte Reprise findet sich bei Schubert, Klaviersonate a-Moll D 845, 1. Satz, T. 145 ff., und später bei Brahms, Trio op. 114, Kopfsatz, Reprise T. 132 ff., Klarinettensonate op. 120, Nr. 1, 1. Satz, T. 130 ff.

jedoch der Reprisesbeginn des 1. Satzes des Konzertstücks für vier Hörner op. 86 und des Kopfsatzes der frühen Klaviersonate in fis-Moll op. 11 dar.³²

Die Coda des ersten Satzes des Cellokonzerts (T. 264–279) exponiert ein viertaktiges Motiv (T. 272 ff., Viol.), das sich als Variante auf einen Gedanken des Solocellos in der Durchführung bezieht (T. 119–122) und schließlich in die eigentliche Überleitung zum langsamen Satz mündet, welche T. 280 ff. durch das Motto eingeleitet wird. Der Tonalitätswechsel von A-Dur – seit dem Seitensatz der Reprise gilt als Tonalität die Dur-Variante der Tonika a-Moll – nach F-Dur, der Tonart des langsamen Satzes, wird durch enharmonische Modulation erreicht. Danach folgt (T. 280–282) zunächst eine eingeschobene Kadenz bezogen auf B-Dur, die Subdominante der neuen Tonart, ehe in den letzten beiden Takten der Überleitung (T. 282–286) die neue Tonart durch eine abschließende vollständige Kadenz bestätigt wird (Überleitung zum 2. Satz, T. 278–286, enharm. Modulation nach F-Dur, T. 279/80).

Der langsame Satz in F-Dur zeichnet sich durch ein Geflecht subtiler motivischer Beziehungen aus und ist klar monothematisch angelegt. Formal liegt hier ein 3-teiliger Liedsatz vor (ABA). Das 8-taktige Hauptthema (T. 286–294) zeigt einen klaren motivischen Bezug zum 1. Satz: Sein Themenkopf, die fallende Quinte, ist nichts anderes als die Umkehrung des Beginns des Hauptthemas des 1. Satzes um einen Halbton höher transponiert. Aus diesem Intervall wird der Hauptgedanke entwickelt. Er gliedert sich symmetrisch in 2 mal 4 Takte, wobei der erste Abschnitt (T. 286–290) ähnlich einem Strophenlied auf der Dominante endet, während der zweite (T. 290–294) lediglich eine geringfügig variierte Variante des ersten darstellt und abschließend in die Tonika kadenziert (2. Satz, Hauptthema, T. 286–294, Vc.-Solo).

Der 1. Teil (T. 286–303) ist wiederum in sich dreigeteilt (aba'). Dem ersten 8-taktigen Abschnitt des Themas, das in Varianten seines Themenkopfes den gesamten Satz beherrscht, folgt ein 5-taktiger Mittelteil (T. 294–299), der motivisch lediglich aus zwei durch eine ganztaktige Pause unterbrochenen Va-

³²Die Modifizierung des Beginns der Reprise im Kopfsatz des Konzertstücks (T. 155 ff.) entsteht einerseits dadurch, dass sich die ersten neun Takte auf die Tonart d-Moll, somit auf die parallele Molltonart, beziehen, während die Haupttonart F-Dur erst zu Beginn des Hauptthemenkomplexes erscheint (T. 164 ff.). Andererseits schließt sich nach der Wiederholung des Mottos nicht wie in der Exposition der Komplex des Hauptthemas an, sondern es werden drei überleitende Takte der Hörner eingeschoben. Der Reprisesbeginn erscheint somit tonal und motivisch verändert und erweitert. In der Reprise des Kopfsatzes von op. 11 (T. 332 ff.) erscheint der Komplex des Hauptthemas gegenüber der Exposition stark verkürzt und variiert. Beide Motive des viertaktigen Hauptthemas werden simultan miteinander kombiniert, so dass der Abschnitt des Hauptgedankens (T. 332–345) ein hohes Maß an motivischer Dichte und Konzentration erhält.

rianten des Themenkopfes des Hauptgedankens besteht. Zwei ebenfalls durch Pausen unterbrochene Varianten des Mottos in den Holzbläsern (T. 294–298) markieren die Mitte des 1. Teils. Um beide Komplexe klanglich voneinander abzugrenzen, erscheinen sie komplementär, also verschoben: Die Themenvarianten folgen jeweils den Partien des Mottos. Diesem Abschnitt, der in seiner Kürze eher die Funktion einer Überleitung hat, folgt die um die Hälfte verkürzte Version des Hauptgedankens: Es erscheint nur der geringfügig variierte 2. Abschnitt des Hauptthemas (T. 299–303).

Der folgende äußerst expressive, ebenfalls 8-taktige Mittelteil in derselben Tonart (T. 303–311), welcher vom Cello durchgehend zweistimmig geführt wird, besteht lediglich aus 4 augmentierten Varianten des Beginns des Hauptthemas, wobei die 3. Variante (T. 307 ff.) den Quintgang des Themas in eine stufenweise absteigende Bewegung umwandelt. Die vierte Variante, welche sich rhythmisch auf die zweite bezieht, wodurch eine klare Symmetrie zwischen den Gestalten und damit eine deutliche symmetrische Zweiteilung des Mittelteils geschaffen wird, hat die Funktion eines Nachsatzes und schließt damit gleichzeitig diesen Formteil ab (2. Satz, Mittelteil, T. 303–311, Vc.-Solo). Die folgende Reprise des 1. Teils (T. 311–319) erscheint wörtlich. Auch die Instrumentation und damit das Klangbild bleibt identisch.

Der harmonisch einfach gehaltene langsame Satz wird in seiner motivisch-thematischen Entwicklung vom Soloinstrument beherrscht, jedoch wird das Solocello klanglich durch eine durchlaufende selbständige Stimme in den 1. Celli des Orchesters unterstützt, die für die Rahmenteile geradezu die Funktion eines beibehaltenen Kontrapunkts erhält.³³ Der langsame Satz wird, im Gegensatz zu den Ecksätzen, in seiner Themenbildung durch Symmetrien und gradtaktige Perioden bestimmt. Aber auch hier wird das Prinzip der Fortspinnung, allerdings im Rahmen einer völlig anderen Zeitstruktur und unter Ausschluss einer durchlaufenden zielgerichteten Entwicklung, wichtig.

Die folgende großangelegte 3-teilige Überleitung zum Finale (T. 319–344), welche in ihrem Umfang von 24 Takten und in ihrer Bedeutung der Überleitung vom 3. zum 4. Satz der vierten Sinfonie vergleichbar ist, wird T. 319 f. durch das Motto eröffnet, an das sich die ersten neun Takte des Hauptthemas, zunächst in den Holzbläsern, dann vom Soloinstrument weitergeführt, anschließen. Nach einem durch Pausen abgesetzten Motiv der 2. Phrase des Hauptthemas des 1. Satzes folgt ein Zitat des 1. Abschnitts des Hauptthemas des langsamen Satzes (T. 327 ff.), womit der 1. Teil seinen Abschluss findet.

³³ Draheim spricht fälschlich von dem Hinzutreten eines 2. Solocellos im Orchester. *Schumann-Handbuch*, S. 392.

Aufgrund der langsamen Steigerung der Dynamik, ausgehend vom Pianissimo und dem folgenden ständigen Wechsel von Piano und dem durch Crescendi vorbereiteten Forte-Stellen im Orchester (T. 324 ff.) wird zunächst eine latente, aber zunehmend intensiver werdende Spannung erzeugt, die im 2. Teil (T. 331–339) durch die Streichertremoli im Pianissimo, durch das schnellere Tempo und durch die vom Soloinstrument im Forte gespielten und durch Pausen unterbrochenen motivischen Rudimente aus dem Seitenthema des 1. Satzes und aus dem Hauptthema des zweiten dann zunehmend gesteigert wird. Diese entlädt sich schließlich in eine nochmals im Tempo gesteigerte Kadenz (3. Teil, T. 339 ff.), welche dann die unmittelbare Überleitung zum Finale bildet. Ähnlich dem Klavierkonzert und der 4. Sinfonie dient die Überleitung, in der sich die prozesshafte Entwicklung der Ecksätze radikalisiert, der motivischen Verknüpfung der Sätze, um motivischen Zusammenhang und damit die formale Einheit des Werkes zu schaffen.

Das Finale, dessen 1. Motiv (T. 345/46) seines Hauptthemenkomplexes eine Variante des Mottos ist, und dessen zweites (T. 346) als Spielfigur nahezu den gesamten Satz beherrscht (3. Satz, 1. Motiv des Hauptthemas, T. 345/46, 2. Motiv, T. 346, Vc.-Solo), erscheint zwar in seiner übergeordneten formalen Disposition klar: Auch hier haben wir einen Sonatensatz vor uns, der durch eine unmittelbar anschließende Kadenz mit nachfolgender Coda abgeschlossen wird.

Jedoch erweist sich die Festlegung seines thematischen Aufbaus als noch schwieriger als im 1. Satz.³⁴ Durch die leicht veränderte Wiederkehr des Hauptthemenkomplexes als Tutti-Ritornell in Exposition und Reprise, wodurch sich eine latente Anlehnung an die formale Disposition des barocken Solokonzerts ergibt, entsteht der Eindruck eines Sonatenrondos. Das Prinzip der die thematische Disposition der Exposition verwischenden durchlaufenen Fortspinnung erscheint hier noch radikaler und konsequenter angewendet als im 1. Satz. So erscheint die Reichweite des den Satz eröffnenden Hauptthemenkomplexes unklar: Der (Tutti-)Komplex des Hauptthemas könnte auf der Tonikaparallele, somit auf C-Dur in Takt 365 enden. Die unmittelbar folgende Phrase des Solocellos, basierend auf dieser Tonart (T. 365 ff.), könnte als Seitenthema angesehen werden (3. Satz, Seitenmotiv des Hauptthemas, T. 365–74, Vc.-Solo). Jedoch weist der 2. Abschnitt des Gedankens (T. 370–374) durch dessen Modulation nach e-Moll und dessen Nachsatz (T. 374–382), der sich zunächst nach a-Moll (T. 376) und sich anschließend über eine eingeschobene Kadenz, bezogen auf die Subdominante d-Moll, in diese Tonart wen-

³⁴Vgl. auch Lösch, *Schumann. Konzert*, S. 30.

det, auf den Hauptthemenkomplex hin. Es ist daher plausibler den Komplex des Hauptthemas, analog demjenigen des 1. Satzes, auf der Subdominante enden zu lassen. Es ergibt sich somit ein umfangreicher, motivisch zusammenhängender Komplex von 37½ Takten (T. 345–382).

Die folgende Partie (T. 382–401), welche motivisch allein von der Solostimme bestritten wird, erscheint aufgrund der Wiederholung von Motiven, die aus der Spielfigur des Hauptthemas (T. 346) abgeleitet sind, und durch die sequenzhafte Fortspinnung einer 2-taktigen fließenden 16tel-Bewegung (T. 390 f.) als ein reiner Überleitungsabschnitt. Dieser wird durch das folgende Orchestertutti (T. 402 ff.), welches das 2. Motiv des Hauptthemas verarbeitet und somit die Qualität eines vorweggenommenen Durchführungsabschnitts erhält, verlängert, ehe das eigentliche Seitenthema (T. 414 ff.), bezogen auf die Tonikaparallele C-Dur, erscheint. Dieses wird durch die fallende Quarte, in den folgenden Takten dann durch die fallende Quinte, im Wechsel von Holzbläsern und Solocello markiert, jeweils in der Bratschenstimme kontrapunktiert von der Spielfigur des Hauptthemas, womit sich wiederum ein deutlicher Bezug zum Kopfmotiv des Themas des 2. Satzes ergibt.

Dieser 2. Themenkomplex findet in Takt 430 durch eine unmittelbar folgende Variante der Spielfigur, welche sequenzhaft fortgesponnen wird (T. 430–443), sein jähes Ende (Beginn des Nachsatzes des 2. Themas, T. 430–34, Vc.-Solo; 3. Satz, 2. Thema, T. 414–430). Eine kadenzartige virtuose Partie des Solocellos (T. 444–463) leitet zur leicht veränderten Wiederholung des Hauptthemenkomplexes als Tutti-Ritornell über (T. 464–475), das gleichzeitig die Funktion der Schlussgruppe der Exposition einnimmt. Die Takte 430–463 lassen sich demnach als großangelegte Überleitung des Soloinstruments zur Schlussgruppe der Exposition ansehen.

Die folgende weiträumige, aber harmonisch einfache Durchführung (Takte 476–548), welche sich demnach völlig mit Schumanns theoretischen Festlegungen deckt,³⁵ da sie auch keine komplexe motivische Arbeit enthält, wird wie die Rahmenteile des Satzes von Varianten der Spielfigur des Hauptthemas beherrscht. Diese erscheint häufig in Kombination mit dessen Kopfmotiv (T. 494/95, 499/500, 505/06) und zu Beginn der Durchführung kombiniert mit dem Kopfmotiv des Hauptthemas des 1. Satzes (T. 480 ff., 484 ff.). Dieser Rückgriff auf Material vorangegangener Sätze in der Durchführung des Finalsatzes erweist sich als ein häufig angewandtes Mittel, gültig für alle Kon-

³⁵Marsoner, „Das Sonatenkonzept“, S. 178 f.

zertwerke Schumanns,³⁶ um die motivische Verknüpfung der Sätze und damit die thematische Einheit des Werkes zu erreichen.

In dieser Durchführung scheint sich, im Gegensatz zur derjenigen des 1. Satzes, tatsächlich die Feststellung Markus Walduras zu bewahrheiten: Durch die Wiederholung des immer Gleichen entsteht eine statische, die durchlaufende Bewegung hemmende Wirkung.³⁷ Diese wird erst durch die virtuose und zielgerichtete Überleitung des Soloinstruments zur Reprise (T. 536–548) aufgehoben. Der Verlauf der folgenden Reprise (T. 549–684) erscheint wiederum wörtlich.

Die unmittelbar an die Schlussgruppe der Reprise anschließende Kadenz (T. 685–721) gestaltet sich insofern ungewöhnlich, als hier nach einer solistischen Einleitung (T. 685–689) der weitere Ablauf vom Orchester, wenn auch sehr zurückhaltend und im dünnstimmigen Satz, begleitet wird. Dabei kommt diesem die Aufgabe der weiteren motivischen Entwicklung zu, während das Soloinstrument sich hier ausschließlich auf nicht motivisch gebundene virtuose Spielfiguren konzentriert. Die Streicher weisen in fallenden Sexten, dann in abspringenden Quinten und Septen auf das Kopfmotiv des Themas des langsamen Satzes hin (T. 690 ff.), welches ab T. 706 ff. die Holzbläser mit dem Motiv der Schlussphrase des Seitenthemas aus dem 1. Satz kontrapunktieren. Auch in der Kadenz erscheint die Virtuosität, welche nicht, wie von Lösch formuliert, „abwesend“ ist, gegenüber der motivischen Entwicklung zwar untergeordnet, aber dennoch vorhanden und auskomponiert.³⁸

Die 34-taktige Coda (T. 722–756) führt im Orchester die motivische Disposition der Kadenz weiter, wobei allerdings am Schluss des Satzes die Solostimme thematisch wird.³⁹ Das zweimalige Auftreten des Themenkopfes des Hauptthemas (T. 746 ff.), kombiniert mit seinem 2. Motiv im Soloinstrument, markiert den Beginn der Stretta des Satzes, welche eine Temposteigerung im-

³⁶Vgl. das Konzertstück für vier Hörner op. 86: In der Durchführung des Finales wird das Choralthema des langsamen Satzes (Romanze) zitiert (T. 485 ff., Hornsolisten). Ein ähnliches Verfahren findet sich auch in den einsätzigen Konzertstücken (op. 92 und op. 131), wo im Durchführungsteil des Hauptsatzes Material aus der langsamen Einleitung zitiert wird.

³⁷Vgl. Anm. 28.

³⁸Lösch, *Schumann. Konzert*, S. 47. Siehe auch ders.: *Das Cellokonzert von Beethoven bis Ligeti*, Frankfurt a. M. 1992, S. 112. Die ständige Präsenz des 2. Motivs des Hauptthemas im Finale, welches aber sehr variabel eingesetzt wird, deutet Lösch hier als „Schwäche“ des Satzes.

³⁹Die Figuren der Takte 734 ff. übernehmen das Triolenmotiv des Beginns der Durchführung des 1. Satzes T. 96 ff. Das Motiv des Taktes 742, sowie die Figuren der Schluss-Stretta (T. 747 ff.) sind eine Variante der Spielfigur des Hauptthemas des Finales.

pliziert, die in den virtuos aufsteigenden Dreiklangsfiguren des Cellos in den letzten Takten (T. 750 ff.) ihren Höhepunkt findet.

Die namentlich im letzten Satz deutlich werdende Vitalität und Spielfreude, welche sich auch in virtuoson Figuren äußert (T. 690 ff., 714 ff.), wird jedoch nie Selbstzweck, sondern wird stets der motivischen Arbeit, die für das Werk das oberste Prinzip darstellt, im Rahmen eines klanglich subtil ausbalancierten Wechsels, dem sinfonischen Konzertieren zweier gleichberechtigter Partner, untergeordnet. Dieses Verfahren wird für alle Konzertkompositionen Schumanns bindend.

Was die Unterscheidung der Gattungen „Konzertstück“ und „Konzert“ betrifft, sind die Grenzen bei Schumann eher fließend. Dies belegt zum einen die Tatsache, dass der Komponist das Cellokonzert im Autograph als „Concertstück“, in der Erstausgabe dann aber als „Concert“ bezeichnete,⁴⁰ zum andern die Disposition des Konzertstücks für vier Hörner op. 86, welches ein detailliert ausgearbeitetes und umfangreiches dreisätziges Konzert darstellt. Die Klassifikation Elisabeth Föhrenbachs, die Konzertstücke würden sich von den Konzerten dadurch unterscheiden, dass die Ersteren lediglich kurze Motti als thematische Grundlage hätten und motivische Verknüpfungen zwischen den einzelnen Sätzen oder Abschnitten dort fehlen würden,⁴¹ erscheint unhaltbar, da auch für die Konzertstücke großangelegte Themenkomplexe entwickelt werden⁴² und motivische Verknüpfungen zwischen den Sätzen oder den Satzteilen auch hier die Regel sind. Es gelten demnach für beide Gattungen dieselben Kriterien. Als das Konzertstück im engeren Sinne scheint für Schumann jedoch das genuin einsätziges Werk zu gelten: Einer langsamen Einleitung folgt ein ausgedehnter Sonatenhauptsatz, wie er es in den Konzertstücken op. 92, op. 134 und in der Violinphantasie op. 131 realisiert hatte.

Das Cellokonzert, welches musikalisch auf der gleichen Höhe wie das Klavierkonzert steht und somit zu den bedeutendsten Werken des Komponisten gehört, ist, gemeinsam mit der wenig später komponierten 3. Sinfonie, das Produkt eines schöpferischen Hochgefühls, welches den Komponisten jeweils an entscheidenden Wendepunkten seines Lebens, in diesem Fall nach seiner Berufung als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf, zu schöpferischen Höchst-

⁴⁰ Vgl. RSW, S. 546.

⁴¹ Elisabeth Föhrenbach, *Die Gattung Konzertstück in der Rezeption Robert Schumanns*, Kassel 2003, S. 265 ff.

⁴² Konzertstück für vier Hörner und großes Orchester op. 86, 1. Satz, Hauptthemenkomplex, T. 4 ff., Introduction und Allegro Appassionato für Klavier und Orchester op. 92, 1. Thema des Hauptsatzes, T. 43 ff.

leistungen führte.⁴³ Die Tatsache, dass die Probleme, denen er sich bereits wenige Monate nach seinem Amtsantritt als Dirigent ausgesetzt sah,⁴⁴ seine bis zum Ende des Jahres 1853 unvermindert anhaltende schöpferische Produktivität kaum berührten, zeigt die Größe des Komponisten Robert Schumann.

⁴³Eine andere entscheidende Situation seines Lebens war die schwer erkämpfte Durchsetzung der Ehe mit Clara, welche 1840 zu einer eruptiven Liedproduktion führte.

⁴⁴Eine detaillierte Übersicht über das Wirken Schumanns als Musikdirektor in den Düsseldorfer Jahren, wie auch eine ausführliche Darstellung der Gründe, welche dann schließlich zur Niederlegung des Amtes führten, gibt Bernhard R. Appel, „Robert Schumann als Dirigent in Düsseldorf“, in: *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, hrsg. von Wolf Frobenius u. a., Saarbrücken 1998, S.117 ff., 126 ff., 132 ff.

Renata Suchowiejko

Schumann's Violin Concerto – Between Poetry and Drama

Few musical works have had as long a wait before entering the public domain as Schumann's violin concerto in D minor. Written in a couple of days – between 21st September and 4th October 1853 – the work did not make an appearance before 1937, when it was first printed by the publishing house Schott, and then premiered on 26th November as performed by Georg Kulenkampff and the Berlin Philharmonic under the direction of Karl Böhm. Kulenkampff later made a recording of the work. The première revealed an ideological subtext in line with Nazi propaganda, namely introducing a 'German' work to the concert repertoire to compensate for the void left by the 'Jewish' composer Mendelssohn, whose music at the time was blacklisted.

One month later – on 23rd December – Schumann's concerto was performed before an American audience in a rendition by Yehudi Menuhin and the St. Louis Symphony Orchestra under the baton of Vladimir Golschmann. Menuhin also played this piece in a version with piano accompaniment at Carnegie Hall in New York on 5th December. Schumann's great-niece, Jelly d'Aranyi, an eccentric lady whose tales that the composer's ghost commanded her to play the concerto are in circulation to this day, also helped bring this concerto back to life and performed it on 16th February 1938 at the Queen's Hall together with the BBC Symphony Orchestra under the direction of Sir Adrian Boult.

After this dynamic beginning, Schumann's concerto fell into neglect. In the post-war period, violinists turned relatively rarely to it; Yehudi Menuhin played it from time to time, as did Peter Rybar, Wolfgang Marschner and Susanne Lautenbacher. One of the most interesting and inspiring recordings from that period is Henryk Szeryng's from 1964 with the London Symphony, directed by Antal Dorati. In recent years, the concerto increased in popularity and was recorded by artists such as Joshua Bell, Gidon Kremer, Hansheinz Schneeberger and Ilya Kaler – to mention but a few.

It is wonderful that there are so many new recordings. Perhaps this will allow us to find a new perspective on this work and reverse the prevalent, somewhat negative, opinion on the concerto, which is often seen as one of Schumann's least successful works. Even in serious publications, one frequently encounters comments perpetuating the notion that when he was writing the concerto the composer was already nearing the end of his life, was physically

exhausted and tormented by mental illness – reputedly all factors which significantly reduced his creative abilities. This could not be further from the truth. Schumann did not only know exactly what he wanted to say but expressed his thoughts in an extraordinarily transparent and logical manner. The work, which includes very bright, optimistic tones that have little in common with the darkness of depression, clearly wants to convey inner peace, comfort and reconciliation.

Schumann was also accused of writing the concerto ‘against’ the violin. Indeed, there are many difficult, thankless and uncomfortable passages for the violinist. Musically as well as technically it is a great challenge for the soloist. Playing the rhythms accurately and using the right dynamics is very problematic and the phrasing is far from easy. Moreover, the fingerings and bowings are not always clear.¹ However, several other works by Schumann – the violin sonatas, the chamber music for strings, and even the string parts in his symphonies – prove that he was perfectly able to write idiomatically for the violin. Thus, the problem was not that the pianist and composer did not know how to write a violin concerto, but rather that he went about it in a completely different manner from his predecessors. Not only did he challenge certain performance traditions, he also infringed upon the code of the genre, raising the question – ‘is this really a concerto?’

Without any doubt it is, not least because the composer named it as such. However, calling to mind earlier examples of concerti by artists such as Beethoven, Spohr, Mendelssohn, Paganini, Bériot, Vieuxtemps and Lipiński, as well as more recent concerti by Wieniawski, Saint-Saëns, Joachim, Bruch, Brahms and Tchaikovsky, it can be said that Schumann’s concerto situates itself outside the genre’s main trends of development in the 19th century. In this context, Schumann appears to be a ‘loner’ who took a completely different direction, ignoring traditional norms and thereby making his work incomprehensible to many.

The concerto’s overall form with its three-movement design fits within the genre’s conventions. The 1st movement is a sonata structure with a proportionally distributed solo-*tutti* contrast; the 2nd movement consists of a short, lyric intermezzo and conjures up an intimate atmosphere throughout;

¹Many doubts concerning the notation of the solo part, as well as the technical side of its performance, have been clarified in the new critical edition published by Breitkopf & Härtel in 2009. This is the first edition of the concerto in a version for violin and piano, based on analysis of all surviving sources. The critical study was done by Rudolf Riedel, and the performance commentary was provided by Thomas Zehetmair. The musical examples in the present article come from this edition.

and the stately finale is based on a polonaise rhythm. The cycle of movements is founded on the following simple tonal plan – D minor/B-flat major/D major – moving overall from a dark, restless D minor to a joyful, bright D major. The clear structural divisions, the regular distribution of points of culmination and the solo-*tutti* balance mean that the macro-form comes together as a logical whole.

The structural framework is therefore stable and clearly drawn. However, its musical content is dealt with very loosely. Most notable is the atypical treatment of the solo instrument, in terms of both its function and its style of expression. The violinistic ‘rhetoric’ differs radically from the aesthetics to which concerti originating from the bravura tradition have accustomed us. This applies not only to the phrasing, the peculiar melodic formulas, the building of the narrative and the utilization of virtuosic resources, but also to the role played by the solo part. Here, the violin takes on the part of an interlocutor who is able to listen and discreetly join in the flow of the narrative, animating it or holding it back. The result is a peculiar conversation between soloist and *tutti*, with the violin responding to every impulse given by the orchestra.

The concerto begins with an orchestral exposition in which feelings of anxiety and internal tension predominate. This tension is achieved with a massive orchestral sound, including string *tremolos*, drum rolls and a heavy, march-like rhythm. The principal theme (in D minor) surprises us with the sudden entrance of a leitmotif with sharp contours – both melodic (large leaps) and rhythmic (dotted rhythm). Its three-fold appearance, each time in a somewhat more intensified form, is utilized to graduate the tension and give a dramatic outline to the exposition as a whole. A certain relaxation is brought on only by the secondary theme (F major), which is considerably more peaceful and gentle. However, this calmness only lasts briefly (for 11 bars), because the melody is quickly interrupted and remains, as it were, incomplete.

The violin soloist’s entrance is of great importance to a concerto, because it establishes the mutual relationship between the solo and the orchestra – the ‘sound bodies’ whose dualism forms the essence of the genre. Dualism does not necessarily mean conflict or battle; it can also manifest itself in a different way. In this case, the first moments of the solo-*tutti* encounter clearly establish that this will be a partnership (see example 1).

The soloist ‘repeats’ the orchestra’s opening material, though obviously not in the same manner. The theme obtains a new timbral profile – broken chords and free figurations, as well as new emotional accents – and a doleful,



Example 1: Schumann, Violin Concerto, 1st movt., ms. 54–61

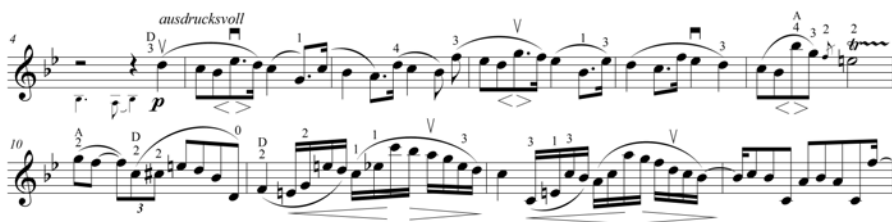


Example 2: Schumann, Violin Concerto, 1st movt., ms. 177–200

somewhat melancholy character, especially in the theme's second presentation. The mood then becomes gentler and a modulation and transition to the secondary theme ensues.

Thus, the solo ascertains its different character, but at the same time engages in dialogue. It does not strike in a predatory manner, with great strength and impetus – as, for example, in the concerti of Paganini, Ernst and Vieuxtemps, or in Wieniawski's concerto no. 1 (NB this work was performed for the first time in Leipzig at the time when Schumann was writing his concerto) – nor does it enter like a *prima donna*, singing in operatic style as in the case of Charles de Bériot. It does not 'slip in' imperceptibly just after the orchestra as in the case of Mendelssohn's op. 64; nor does it emerge from symphonic material, as in the case of Beethoven's violin concerto.

Schumann proposes another opening gesture. The soloist responds to the orchestra's summons and immediately interacts with it – the relationship between the two is based on reciprocity, not polarity. This is the principle of a musical discourse that adopts various emotional moods. Schumann often uses dramatic accents, but also likes to submerge himself in poetic reflection. Such a moment ensues already in the development, where Schumann develops the secondary theme, broadly extending the thought which was not stated in



Example 3: Schumann, *Violin Concerto*, 2nd mvt., ms. 4–13

full in the exposition. The lyrical melody obtains here a new colour (*sul G*), nostalgic mood and subjective tone. There ensues a moment of pause and reflection – a magical moment (see example 2).

This short moment is interrupted by the sudden entrance of the *tutti* (ms. 217), which begins the recapitulation. Again, the dramatic mood from the beginning returns, along with the dark timbral contour, anxiety and tension. The soloist takes up both themes. The first is repeated with the addition of some virtuoso brilliance, and the second is shifted into D major and broadly developed in variation style. The last *tutti* is now heard in the new tonality, leading to an optimistic, joyful conclusion. There is no solo cadenza here; the violinist only introduces a free figuration which forms the backdrop for the last presentation of the theme.

Many magical moments appear in the 2nd movement. At the very beginning, for example, a subtle dialogue between the cello and the solo violin introduces a deeply dreamlike state and disconnect from reality. The orchestra, limited to the string section (in addition to bassoon and horn in a few places), evokes an atmosphere reminiscent of chamber music in which every colouristic nuance and every tremor of emotion is important. There is some interplay between the soloist and the ensemble, involving the interlocking of phrases and the overlapping of thoughts. It is a type of intimate conversation, conducted in hushed tones, and yet, at the same time, very attentively. The solo violin speaks to itself and about itself; the orchestra listens carefully to this confession and takes up certain threads. Short form, sublimation, the transience of the moment – in other words, pure poetry (see example 3).

The finale is linked *attacca* with the 2nd movement and interconnected with the leitmotif anticipated in the closing bars. The form subdivides into an AA₁A pattern with expanded coda. It is developed on a basis of rich figuration in the violin solo, for which the orchestra forms a static background,



Example 4: Schumann, *Violin Concerto*, 3rd movt., ms. 1–11

comprising uniform sound and homorhythm. The massive *tutti* sound reinforces the polonaise rhythm and its stately, festive character. There is no solo-*tutti* interaction here. Solo and tutti parts are exposed in parallel, as it were alongside each other, and their dualism is emphasized by their texture and sound. The solo plays a very active role, developing its themes on a basis of free improvisation (see example 4).

A concerto is not a concerto without virtuosity. It is worth remembering, however, that virtuosity has various faces and is manifested in works in different ways – not only in technical display, but also through structural and expressive power.

Schumann inclines towards this second option. Virtuosity is one of the fundamental factors which shape musical discourse, for it reinforces the internal order of successive events. It can be said that the solo violin collaborates with the orchestra in the process of negotiating the meaning on which the communication is based. Its function is a ‘discourse’, not a ‘display’. This is served by rhetorical gestures, a play of tensions, and emotional involvement. The soloist actively co-creates an imagined reality, not focusing attention exclusively on him or herself.

Schumann treats the solo and *tutti* as participants in a drama in which the solo plays the role of the protagonist, and the orchestra carefully listens to the protagonist’s statements, comments in a lively manner on each line and frequently takes up dialogue with the protagonist. This mutual interaction means that a strong emotional bond is created between the solo and the *tutti* and, at the same time, a constant tension is maintained which stimulates the development of the action. A series of successive musical events is arranged into a sensible, logical, clearly-formed whole – a sort of plot which has its ‘beginning, middle and ending’. Reiterating the well-known comparison of the concerto to a Greek tragedy, we could say that this plot is ‘complete, and

whole, and of a certain magnitude', and that this magnitude 'can be easily embraced by the memory'.²

An important role in the planning of this arrangement of events in the concerto is played by the violinistic technique. For virtuosity serves to divide up the form, reinforce culmination points and dynamize the process of developing the thematic material. At the same time, they characterize the personality of the protagonist, serve to individualize the protagonist's statements and emphasize the protagonist's distinction from the orchestra, magnifying the emotions the protagonist expresses. As Maiko Kawabata writes:

A romantic violin concerto presents a spectacular drama in music. It brings to life vivid characters, intriguing plots, formations of relationships and so on, in a narrative structured through conflict and resolution. Central to the drama is how the lone violin encounters the enormous orchestra and somehow manages to emerge as a hero, time and time again.³

The perception of the concerto in terms of a 'drama' has its own long tradition which has been revived again in the research of contemporary musicologists. This is associated with a heightened interest in the problems of musical experience, as well as in the issues of communication and the linguistic properties of music. As Edward T. Cone states:

If music is a language at all, it is a language of gesture: of direct actions, of pauses, of startings and stoppings, of rises and falls, of tenseness and slackness, of accentuations. These gestures are symbolized by musical motifs and progressions, and they are given structure by musical rhythm and meter, under the control of musical tempo. The vocal utterance of song emphasizes, even exaggerates, the gestural potentialities of its words. Instrumental

²See Aristotle, *Poetyka* [*Poetics*], Wrocław 1989, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, pp.26–27; English citations from Aristotle, *Poetics* Part VII, tr. S.H. Butcher, <http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.1.1.html>, accessed 23 September 2010. The comparison of the concerto to a Greek tragedy was utilized by Johann Christian Koch in his *Versuch einer Anleitung zur Composition* ..., Leipzig 1793. The concept of the concerto as a 'drama' was widely disseminated in the theoretical and aesthetic writings of the 19th century, and was closely associated with the idea of the musical work as an 'oration in sound'.

³Maiko Kawabata, *Drama and Heroism in the Romantic Violin Concerto*, Ph.D. dissertation, UCLA, 2001, p. 1.

utterance, lacking intrinsic verbal content, goes so far as to constitute what might be called a medium of pure symbolic gesture.⁴

Edward T. Cone develops in a broad manner the concept of the 'musical persona', which he applies not only to vocal, but also to instrumental music, especially in reference to the concerto. In his understanding, the 'musical persona' is a type of virtual protagonist. The protagonist's presence is established by the individualization of musical gestures which take on metaphorical significance. The solo instrument, thus, becomes the bearer of 'purely symbolic' gestures, while its power of influence depends in significant measure on technical capabilities. Virtuosity, thus, plays a very important role here in shaping the personality of the 'musical persona'. As Cone says:

Instrumental technique, that is to say, determines the nature of the 'persona' to the extent that it defines the possibilities available to it. The positive content of instrumental virtuosity is to be understood in these terms.⁵

Admittedly, what occurs in Schumann's concerto is a very peculiar type of virtuosity – considerably more pianistic than violinistic in nature. Certain melodic formulas used with pleasure by Schumann can be perfectly well imagined under the fingers of a pianist – especially in the right hand. Transferred to the left hand of a violinist, they become problematic; for they require rapid changes of position and strings, and lightning-fast leaps to extreme registers, all at a fast tempo and with a relatively inactive bow. Schumann's preference here for *legato* is not always well-coordinated with his requirements of the left hand; thus, the bow remains 'glued' to the string, and the left hand has to constantly move back and forth, making precise phrasing and clean intonation difficult. Nevertheless, although many passages are uncomfortable for the fingers, many violinists have demonstrated their ability to rise to the challenge.

Clearly, technical comfort was not the most important aspect for Schumann. What counted, above all, was the beauty of the figuration, its lightness and grace, and its timbral profile. His poetic imagination takes the virtuoso violinist into hitherto unknown regions. It makes the violinist form

⁴Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley 1974, University of California Press, p. 164.

⁵*Ibid.*, p. 107.

new melodic shapes, sample new sounds, and listen carefully to him- or herself. It helps to develop musical sensitivity and, at the same time, the skill to awaken emotions in the audience.

This concept of displaying and evoking emotions has a deep philosophical grounding in Romantic art theory. It was not completely new, but was rather a new incarnation of an old idea well-known in the rhetorical tradition, according to which feeling is equally as important in the art of persuasion as mastery in the use of the words. "If you want me to cry, you have to first display sadness yourself" – this Horatian formula infiltrated the Romantic theory of poetry as well as musical aesthetics, becoming one of its main distinguishing features. In Romanticism, however, we observe a certain shift in accent, with spontaneity, inspiration and a creative, fiery imagination at the centre of attention. Spontaneity of feeling became an indispensable condition for all creative endeavours.

The way the musical work functions in a cultural space determines its shape in significant measure. The place of the work's presentation, the performance convention and genre-related norms do, after all, have an essential influence on the selection of musical devices. The concerto is aimed at a large audience; it is a type of show in which the soloist becomes an actor. The soloist plays the emotions of the protagonist, emphasizing their meaning through appropriate facial expressions, gesticulation and intonations of the voice. In this manner, the soloist also communicates the same content which the poet wishes to transmit to the recipient.

The expressive power of every art depends on the communication of a certain kind of experience [...] each art in its own way projects the illusion of the existence of a personal subject through whose consciousness that experience is made known to the rest of us.⁶

According to Cone's description, in a drama the poet speaks with 'the voice of the poet's protagonists'. The poet speaks of feelings, but not his own. Schumann makes splendid use of all of the rhetorical gestures which the virtuosic tradition and genre-related convention suggest to him in order to reinforce the power of his protagonist's statement. At the same time, he turns to other means which enable him to affect the recipient's emotions in a different way. These are means typical of poetry and in consequence his statement takes on a highly personal character. His words are then simple and sincere, devoid of all theatricality; they become an intimate confession. They are, as it were,

⁶Ibid., p. 3.

addressed directly to each recipient; they require quietness and a reflective mood. The subject of the statement then becomes a poet who expresses his own feelings – thus ‘speaks in his own voice’.

This personal tone is heard very clearly in the 2nd movement of the concerto, but in the two other movements it appears not infrequently either. This is manifest not only via the lyricism of melodic language or the subtly expressed colour. Another important element is the emotive quality of this poetic statement and the manner of its shaping. Schumann has a superb feel for the violin's capabilities in this area. One could say that he follows the instructions of Charles de Bériot, who explained to his students that:

Music being, above all, a language of sentiment, its melody always contains a poetic meaning, a word – real or fictional – which the violinist must constantly have in his spirit, so that his bow reproduces its accent, prosody, punctuation, and, in a word, causes his instrument to speak.⁷

This internal imperative is easily recognized in the work of Schumann, who cares little for the limitations of genre convention, the listener's habits or performance practice. He adopts genres and styles of expression freely – lyrical, symphonic and chamber. He synthesizes virtuoso bravura with musical substance, and occasionally turns to improvisation; and all this at the service of expression, directed by the impulses of his musical imagination. His language is thoroughly emotive, subject to the mood of the moment, registering every tremor of emotion. It is characterized by freedom, sincerity and naturalness.

Schumann is a poet. He grasps the peculiar character of lyric expression perfectly, but his music is not lacking in dramatic substance either. Actually, he is a great poetic dramatist. Most often, he is talking to himself, in a deeply personal, individual manner, strongly connected to his own feelings. At other times, he allows those imaginary characters who are the heroes of his drama, so to speak.

T. S. Eliot, in his wonderful essay ‘The Three Voices of Poetry’, in which he discusses the question of poetic communication, points out various types of ‘voices’ speaking in verse. The titular ‘three voices’ are described by him as follows:

⁷ Charles de Bériot, *Méthode de Violon*, Paris 1857–1858, Schott, p. II: La musique étant, avant tout, une langue de sentiment, sa mélodie renferme toujours en elle un sens poétique; une parole, réelle ou fictive, que le violoniste doit avoir sans cesse dans l'esprit, afin que son archet en reproduise l'accent, la prosodie, la ponctuation, et fasse, en un mot, parler son instrument.

The first is the voice of the poet talking to himself or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character.⁸

It seems that, in Schumann's case, what dominates is above all the first voice, though the others are also present. Individualization of discourse, clearly designating the identity of the author, opens a new plane of dialogue with the listener. The lyrical subject withdraws into the depths of the world of internal experiences, but at the same time, Schumann invites the listener to follow him and sense the same emotions and feelings. It is worthwhile to listen carefully to Schumann's voices and follow them, in order to discover anew the world of his musical imagination in its violinistic dimension.

⁸T.S. Eliot, 'The Three Voices of Poetry', *Atlantic Monthly*, April 1954, no. 4, p. 38.

Folke Bohlín

Musikalische Intertextualität einiger Stücke aus Robert Schumanns *Jugendalbum*

Der Terminus Intertextualität kann für Beziehungen von allerlei Art zwischen Texten im weitesten Sinn dieses Wortes auch in der musikwissenschaftlichen Arbeit gebraucht werden. Das kann ein Hilfsmittel werden um neues Licht auf musikalische Zusammenhänge werfen zu können. Wichtig ist dabei, dass die Beobachtung eines Intertextes nicht eine Beurteilung nach Kriterien wie Originalität, Abhängigkeit, Nachahmung usw. mit sich bringt, sondern wertneutral bleibt.

Bei meinem Versuch einen Einblick in Robert Schumanns ideenreiche Arbeit mit den Klavierstücken, die er 1848 unter dem Titel *Album für die Jugend* herausgab, zu bekommen traf ich immer wieder auf intertextuelle Zusammenhänge, teils zwischen Schumanns eigenen Stücken, teils zwischen diesen und Stücken von anderen Komponisten.

Dass solche Zusammenhänge hier mit sehr kurzen Ausschnitten aus den Stücken beleuchtet werden können, ist eine Folge von Schumanns Kompositionstechnik, wie sie von Bernhard R. Appel beschrieben wird: „Aus einem, meist zwei Takte umfassenden Kernmotiv wird der gesamte Satzverlauf entwickelt.“¹

Das erste Ergebnis von Schumanns Arbeit mit dem *Jugendalbum* war ein kleines Heft, *Stückchen für's Clavier* benannt, das er am 1. September 1848 seiner Tochter Marie überreichte, als sie sieben Jahre alt wurde. Ich beschränke meine Darstellung hier auf die acht Stücke in diesem von Appel in Faksimile herausgegebenen Heft.² Behandelt werden u. a. einige schon früher diskutierte Intertextualitäts-Fragen, z. B. wie man die auffallende Ähnlichkeit zwischen Schumanns *Soldatenmarsch* und dem „Scherzo“ in Beethovens

¹Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar. Mit einem Geleitwort von Peter Härtling*, Zürich und Mainz 1998, S. 118–119. Appels Werk ist für die Forschung über Schumanns *Jugendalbum* von fundamentaler Bedeutung. Was Maries Heft betrifft siehe besonders S. 51–63, 65–66 und 119–120. Später hat Ute Jung-Kaiser einige der Stücke im Heft behandelt: *Schumanns Albumblätter*, hrsg. von Ute Jung-Kaiser und Matthias Kruse, Hildesheim 2006, siehe S. 31–39 und 59.

²Robert Schumann, *Klavierbüchlein für Marie. Faksimile-Ausgabe der Handschrift im Beethoven-Haus Bonn mit einem Kommentar von Bernhard R. Appel*, Bonn 1998. Diese Ausgabe umfasst auch eine etwas später gemachte, mit Maries Heft zusammengebundene Handschrift mit Musik von anderen Komponisten.

Frühlings-Sonate und die Einfügung von einem bekannten *Choral* sowie von einem *Stückchen von Mozart* verstehen soll.

Maries Heft enthält acht Klavierstückchen, von denen zwei nicht ins *Jugendalbum* übernommen wurden und drei dort mit anderen Titeln versehen wurden:

<i>Maries Heft</i>	<i>Gedrucktes Album</i>
Nr. 1 <i>Schlafliedchen für Ludwig</i>	= Nr. 3 <i>Trällerliedchen</i>
Nr. 2 <i>Soldatenmarsch</i>	= Nr. 2
Nr. 3 <i>Ein Choral</i>	= Nr. 4 (im Inhaltsverzeichnis <i>Choral</i>)
Nr. 4 <i>Nach vollbrachter Schularbeit zu spielen</i>	= Nr. 5 <i>Stückchen</i>
Nr. 5 <i>Ein Stückchen von Mozart</i>	—
Nr. 6 <i>Bärentanz</i>	—
Nr. 7 <i>Liedchen eines armen Kindes</i> (in den Skizzen <i>Armes Bettlerkind</i>)	= Nr. 6 <i>Armes Waisenkind</i> (im Inhaltsverzeichnis <i>Arme Waise</i>)
Nr. 8 <i>Jägerliedchen</i>	= Nr. 7

Als Vergleichsmaterial dienen auf der einen Seite die mehr oder weniger abweichenden früheren Fassungen derselben Stückchen in Schumanns in Faksimile veröffentlichten Skizzen,³ auf der anderen Seite die vom Komponisten korrigierten Abschriften der Stückchen in Maries Heft, die Clara Schumann für die auch in Faksimile herausgegebene Stichvorlage machte.⁴ Selbstverständlich wird auch mit den endgültigen Fassungen in der von Appel besorgten Faksimile-Ausgabe der zweiten Auflage des *Jugendalbums* verglichen.⁵

Im *Skizzenbuch* findet man Vorlagen nur zu fünf von den Stückchen in Maries Heft (Nr. 1 und 4 auf S. 1, Abb. 1, Nr. 3, 6 und 7 auf S. 34). Nr. 2 ist, wie unten diskutiert wird, eine spätere Fassung des *Soldatenmarsches* in Maries Heft, also keine Vorlage.

Es ist auffallend, dass die letzte Skizzenseite (S. 34) in diesem direktem Zusammenhang mit der ersten Seite steht. Die Erklärung ist offenbar, dass Schu-

³Robert Schumann, *Skizzenbuch zu dem Album für die Jugend. Opus 68. Biographische und musikalische Erläuterungen nebst Inhaltsverzeichnis und alphabetischer Übersicht, unter Mitwirkung von Martin Kreisig, Direktor des Schumann-Museums in Zwickau, von Lothar Windsperger*, Mainz 1924.

⁴Robert Schumann, *Jugend-Album Opus 68. Faksimile nach der im Besitz des Robert-Schumann-Museums Zwickau befindlichen Urschrift* [mit einem Kommentarheft von] Georg Eismann, Leipzig 1956.

⁵Appel (wie Anm. 1), Anhang 1 (S. 229–298).

mann mit losen Notenblättern arbeitete und mit einem Doppelblatt (S. 1–2 bzw. 33–34) anfang, das später als Umschlag für die übrigen Blätter funktionierte, bis alles zusammengebunden wurde.

Die Vorlagen im *Skizzenbuch* haben keine Nummern und, mit Ausnahme von *Armes Bettlerkind*, auch keine Titel.⁶ Man könnte denken, dass das Wort *Kinderstückchen*, das oben links steht, eine Überschrift zum Stückchen darunter sei, aber sowohl Clara als auch Robert Schumann bezeichneten um dieselbe Zeit mit diesem Wort die ganze geplante Sammlung⁷ und denselben Sinn hat das Wort mit Sicherheit hier, also *Kinderstückchen* als Plural.

Weder aus der Anordnung der Stücke in den Skizzenblättern, noch aus der in Maries Heft kann mit Sicherheit ausgelesen werden, in welcher Reihenfolge die Stücke komponiert wurden. Es scheint jedoch klar, dass das erste Stück auf dem ersten Skizzenblatt, mit dem auch Maries Heft beginnt, das zuerst komponierte ist. Diesem ersten Stück schreibe ich eine grundlegende Bedeutung für den größten Teil des Heftes zu.

Schlafliedchen für Ludwig (Abb. 1 und 2) – Ludwig war Maries kleiner, im selben Jahr geborener Bruder – besteht aus drei Teilen: A (T. 1–8) in C-Dur, B (T. 9–16), eine etwas variierte Wiederholung von A in der Dominant-Tonart G-Dur, und C (T. 1–8) = A-Teil Da Capo. Das musikalische Material beschränkt sich auf eine immer wieder zurückkommende, vier Takte umfassende Phrase.

Charakteristisch für die Melodie ist die schrittweise Bewegung von Viertelnoten, mit einem wiegenden Bogen *e d c d e* beginnend und im 2. Takt den Höhepunkt auf der halben Note *g* erreichend. Das Grundmotiv der beiden folgenden Takten ist die fallende Bewegung *f e d c*, wobei *f*, *e* und *c* von ihren Obersekunden *g*, *f* bzw. *d* gefolgt werden. Wie man in der Skizze sehen kann, hat Schumann ursprünglich das *d* in T. 4 als halbe Note geschrieben, genau wie an der entsprechenden Stelle in T. 8 und wie dort mit einem wiederholten Viertelnote *h* in der Unterstimme. Vor dem gegebenen Hintergrund ist Schumanns Änderung, ein eingeschobenes *f*, d. h. ein steigender Terz- und ein fallender Quart-Sprung, sehr auffällig.

Charakteristisch für die Unterstimme und damit auch für den harmonischen Verlauf ist, dass sie die Melodie im Dezimen-Abstand widerspiegelt.

⁶Wenn Schumann auf den Innenseiten des Doppelblattes mit neuen Stücken fortfuhr, versah er sie sowohl mit Nummern als auch mit Titeln: 10. *Guguk im Versteck* (S. 2), 11. *Volksliedchen* und 12. *Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend* (S. 33). Dazu kommt auf S. 2 eine neue Fassung vom *Volksliedchen* mit Kommentar: *Volkslied. Besser als No. 11*. Schumann führte also hier die Nummerfolge 1–8 in Maries Heft weiter. Warum Nr. 9 fehlt, ist unklar.

⁷Siehe Zitate in Appel (wie Anm. 1), S. 42 (vgl. S. 113).

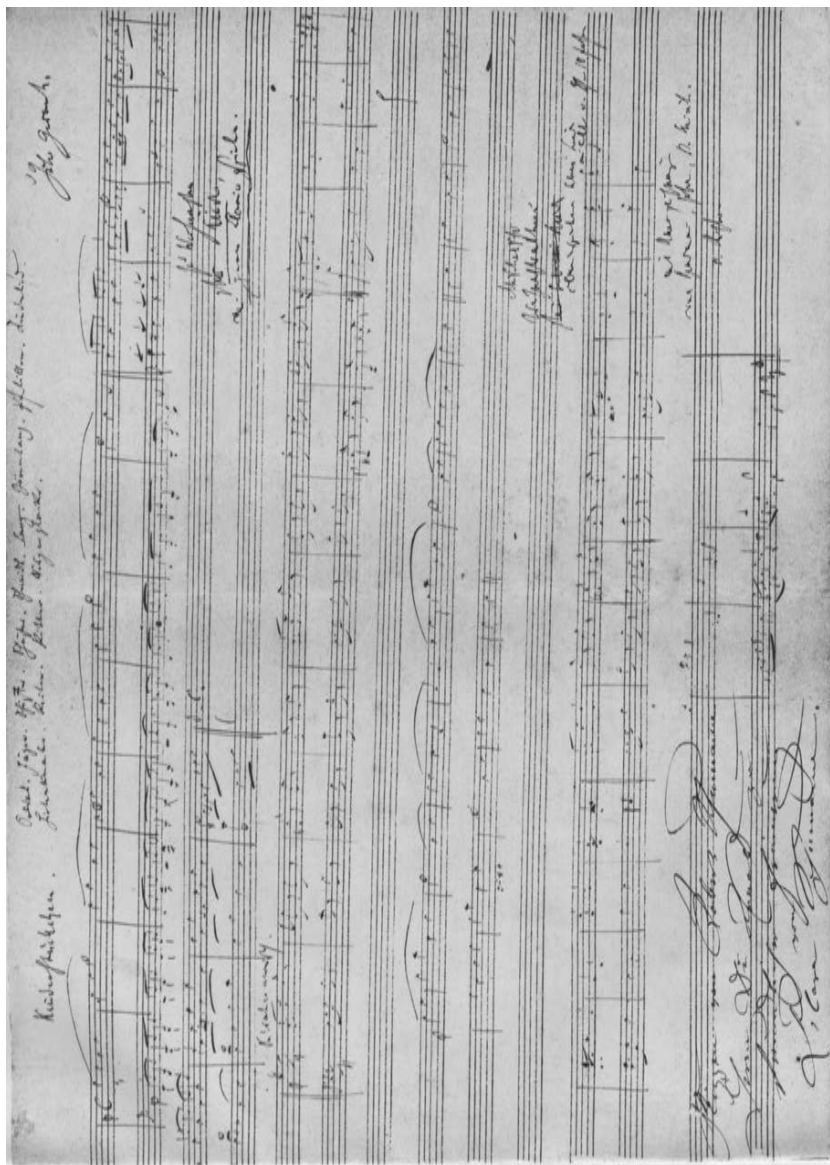


Abbildung 1: Robert Schumann, Skizzenbuch zum Album für die Jugend, S. 1 (Privatbesitz: Reproduktion nach Faksimile-Ausgabe, Mainz 1924)

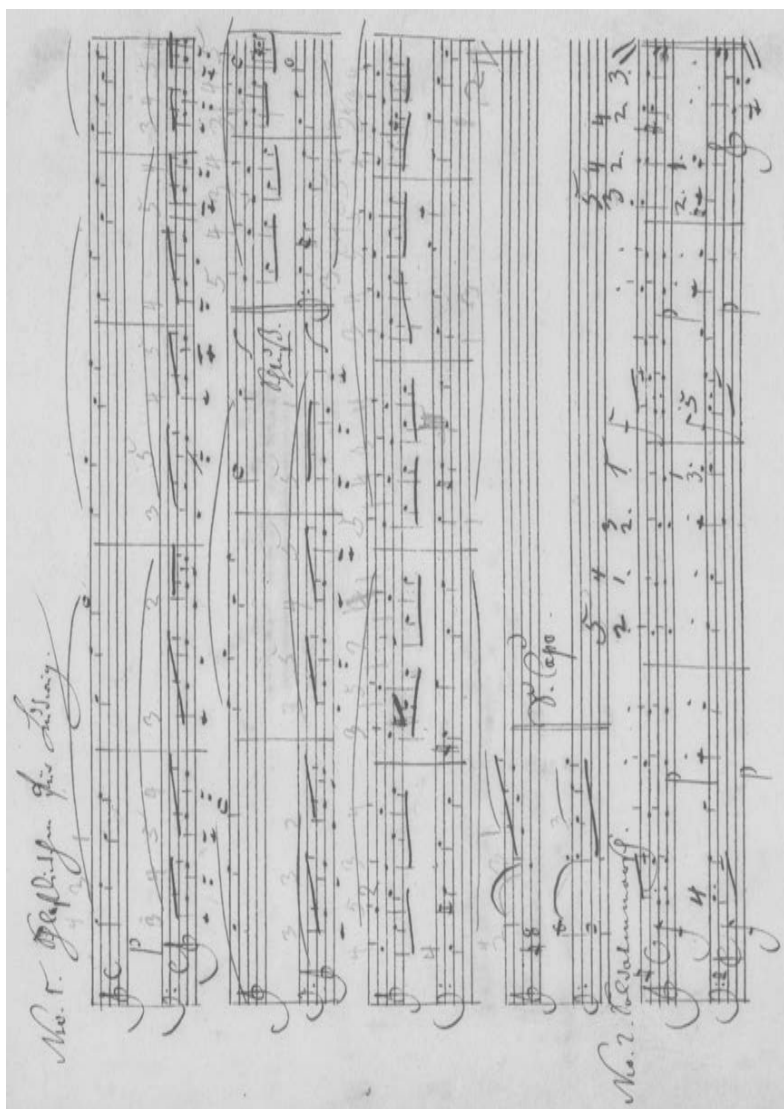


Abbildung 2: Robert Schumann, Nr. 1 Schlafliedchen für Ludwig und Nr. 2 Soldatenmarsch (T. 1–4) aus Stückchen für's Clavier zu Marie'chens 7ten Geburtstag, S. 4 (Archiv des Beethoven-Hauses, Bonn; Signatur: ZMh 6, Slg. H. C. Bodmer; Reproduktion nach Faksimile-Ausgabe, Bonn 1998)

Die Skizze zeigt, wie Schumann diese Parallelbewegung in T. 3 durch eine Gegenbewegung ersetzte. (Merkwürdig ist, dass er dieselbe Änderung auch in Maries Heft machte!)

Der B-Teil in G-Dur weicht in der Skizze in mehreren Punkten von der Fassung im A-Teil ab und auch nach der Bearbeitung, die Schumann bei der Reinschrift für Maries Heft machte, besteht ein solcher Unterschied, besonders in der letzten Phrase (T. 13–16). Der Kadenz in T. 16 ist viel stärker als die Parallelstelle in T. 8: ein vierstimmiger Dominantseptakkord mit dem Grundton im Bass. Das Aufhören der durchgehenden Achtelbewegung in der Begleitung verstärkt die Kadenzwirkung. Bemerkenswert ist auch, dass nach dem überraschend kurzen Schlusston *g* ein dreitöniger Auftakt mit den Achtelnoten *h c d* zu *e*, dem Anfangston des A-Teils, überleitet. Rhythmisch ist diese Stelle ein Unikum, da in der Melodie sonst nur Halb- und Viertelnoten vorkommen.

Am allerwichtigsten ist aber der Ausbau der Melodie in T. 14, eine Weiterführung der melodischen Linie mit noch einem Sekundschrift bis *e*. Schumann hat sich sonst durchgehend mit dem unteren Teil der Tonleiter begnügt und die Quinte über dem Grundton als Grenze gesetzt. Hier und nur hier wird nun diese Grenze durchbrochen. Erst in der letzten Minute fügte Schumann in der von Clara gemachten Reinschrift für den Notenstecher, wo sie das Da Capo ausgeschrieben hatte (siehe Abb. 3), ein entsprechendes *a* im dritten Takt vor dem Schluss hinzu.⁸

Offenbar hat Schumann dieser Phrase, die sich also in mehreren Hinsichten von dem Stück im Übrigen unterscheidet, besondere Aufmerksamkeit gewidmet, ein Interesse, das auch nach Fertigstellung des Stückes weiterlebte, denn genau in diesen vier Takten fand seine kompositorische Phantasie brauchbares Motiv-Material für neue Stücke. Das zeigt schon die leichte Umrhythmisierung der vier Töne in T. 14, die im folgenden Stück, *Nach vollbrachter Schularbeit zu spielen* mündete.

Dieses Stück wurde aller Wahrscheinlichkeit nach in direktem Anschluss an das *Schlafliedchen* komponiert. Man soll es nicht missverstehen, dass Schumann die Notenzeilen über und unter der Skizze, die er leer gelassen hatte, später mit einer bearbeiteten Fassung vom *Soldatenmarsch* ausfüllte (Abb. 1).

In der Skizze hat Schumann nur die Melodie notiert. Es war nicht nötig die Begleitung auszuschreiben, da sie, wie die Reinschrift in Maries Heft (Abb. 5)

⁸ Es ist schwer vorstellbar, dass Schumann mit Absicht die Hakenmarkierung, die über dem *e* in T. 14 steht, hier nicht schrieb. Dasselbe gilt für die Phrasierungsbögen, die er wohl in Analogie mit der früheren Stelle über drei Takte ausgedehnt haben sollte, da die Sequenzbewegung im dritten Takt der Phrase nun schon im zweiten Takt beginnt.

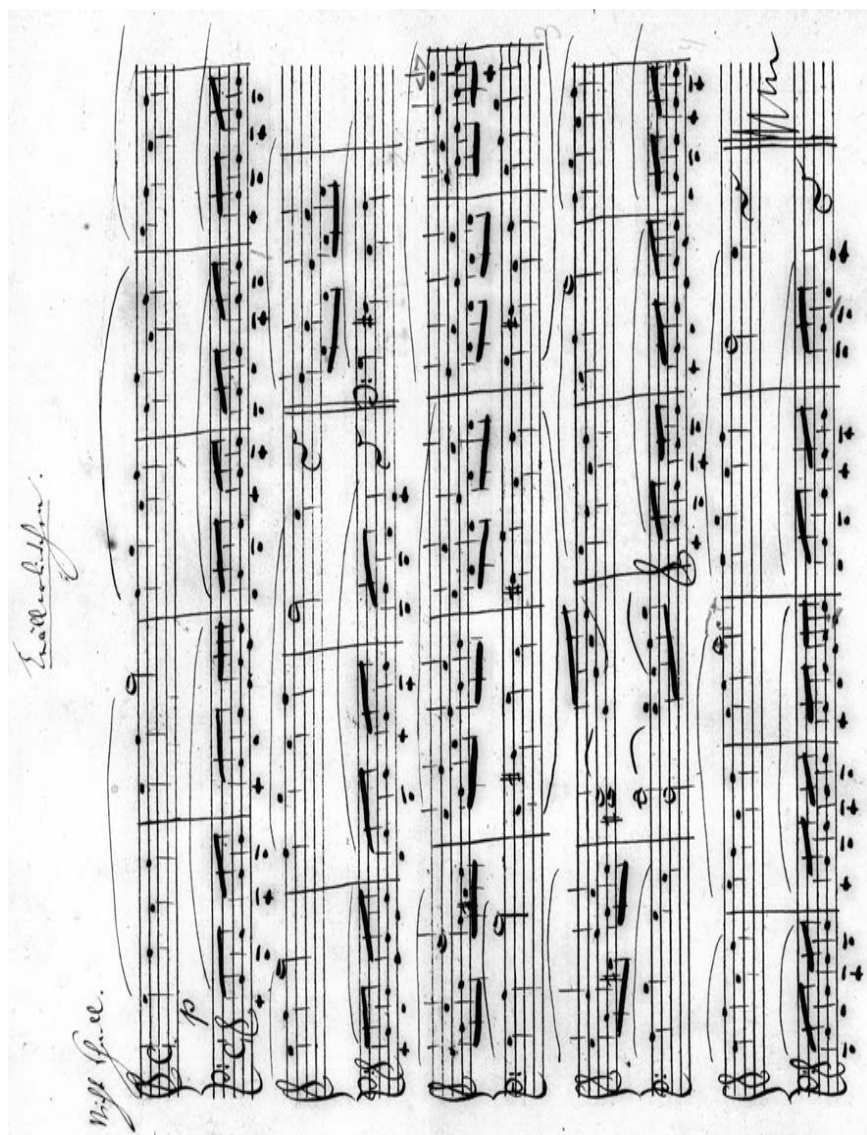


Abbildung 3: Robert Schumann, Trällerliedchen (Notenschrift: Clara Schumann) aus Album für die Jugend, Stichvorlage S. [3] (© Robert-Schumann-Haus, Zwickau; Archiv-Nr: 10955; Abdruck mit freundlicher Genehmigung)

zeigt, von genau derselben Art wie die im ersten Stück war (mit Ausnahme von T. 3–4, 7–8 und 15–16). Dass er eine Unterstimme schon in der Skizze vorgesehen hat, zeigt die Anmerkung in T. 12, dass die linke Hand hier *cis*, also nicht wie an der entsprechenden Stelle in T. 1 *c*, spielen soll.

Eine wichtige Änderung, die Schumann in Maries Heft machte, war, dass er die Doppelstriche rings um den zweiten Teil mit Wiederholungszeichen versah. Gewisse Änderungen in der Begleitung können außerdem beobachtet werden.

Wie das Kernmotiv in *Nach vollbrachter Schularbeit zu spielen* auf das vorige Stück zurückgeführt werden kann, oder umgekehrt: wie Schumann etwas Neues aus einem gegebenen Material schaffen konnte, zeigt die folgende Zusammenstellung (Notenbeispiel 1).



Notenbeispiel 1: Robert Schumann, a) Schlafliedchen für Ludwig, T. 14–16; b) Nach vollbrachter Schularbeit zu spielen (von C-Dur nach G-Dur transponiert), T. 1–4

Die vier ersten Noten in der oberen Melodie, d. h. T. 14, sind wörtlich übernommen, doch in rhythmischer Umdeutung mit einer Verschiebung des Taktstriches, wodurch die Töne *h* und *c* in ein Auftaktverhältnis zu *d* kommen. Mit solchen zweitönigen Auftakten werden so auch die beiden folgenden Haupttöne, *c* und *h*, sequenzmäßig verziert. Die letzten Haupttöne schließen eine Kadenzfigur *a fis* / *a g* ab.⁹

Die deutliche Ähnlichkeit zwischen den beiden ersten Stücken¹⁰ war sicher der Grund für Schumanns Entscheidung, sie weder in Maries Heft noch im gedruckten Album direkt nacheinander folgen zu lassen, obwohl die Stücke im Heft sonst vermutlich in derselben Ordnung, in der sie komponiert wurden, stehen.

⁹In variiert Form, *a e / g fis*, funktioniert diese Figur in T. 3–4 als Dominantkadenz. Die Figur taucht auch in späteren Stücken auf (z. B. in Nr. 28 *Erinnerung* mehrmals; Nr. 41 *Nordisches Lied*, T. 9; Nr. 43 *Sylvesterlied*, T. 19–20) und bekommt sogar einen motivischen Eigenwert in Nr. 34 *Thema*, dort in Spiegelform: *e a fis g*.

¹⁰Siehe Appel (wie Anm. 1), S. 119.



Notenbeispiel 2: Robert Schumann, a) Schlafliedchen für Ludwig, T. 14–20; b) Soldatenmarsch, T. 1–4

Dass die beiden Melodien intertextuell verbunden sind, schließt nicht die Möglichkeit aus, dass auch andere Intertexte beim Komponieren wirksam waren. Das war ohne Zweifel der Fall, da das folgende Stück, *Soldatenmarsch* (Abb. 2 und 4), aus demselben Grundmaterial, wieder rhythmisch umgedeutet, herauswuchs.

Für dieses Stück gibt es, wie oben gesagt, keine Vorlage im *Skizzenbuch*. Die ursprüngliche Fassung, so wie sie in Maries Heft belegt ist, liegt auch in einer von Clara Schumann für die Stichvorlage gemachten Abschrift vor, die aber dort von einer bearbeiteten Fassung des Marsches ersetzt wurde.

Ein Ausgangspunkt für das Komponieren dieses Stückes war wahrscheinlich die lange Reihe von denkbaren Themen für Stücke in dem geplanten Album, die Schumann auf der ersten Skizzenseite (Abb. 1 am oberen Rand) aufgezählt hatte mit *Soldat* als erstem Vorschlag.¹¹ Als er dieses Thema musikalisch verwirklichen wollte, wählte er, wenig überraschend, die Form von einem Marsch im $\frac{4}{4}$ -Takt.

Wieder konnte er aus dem *Schlafliedchen für Ludwig* eine neue Idee entwickeln, diesmal mit einer marschartigen Umrhythmisierung von T. 14 (Notenbeispiel 2).

Schumann hat entdeckt, dass die Tonfolge in T. 14 zwei Takte später wieder auftaucht, dann aber mit *e* als rhythmischem Schwerpunkt (Zeile a im Notenbeispiel 2). Er verstärkt diese Ähnlichkeit durch identische Ausformung von T. 1 und 3 im Marsch (Zeile b). Diese Takte leiten je eine symmetrisch aufgebaute Zweitaktgruppe ein. T. 2 und 4 bekommen dabei dieselbe Intervallfolge (mit Ausnutzung nur der Kerntöne in Zeile a, T. 2), das zweite Mal aber eine Quinte nach oben transponiert. Die Tonart, die in Zeile a, T. 17, wieder C-Dur wird, moduliert in Zeile b zur Dominant-Tonart D-Dur.

¹¹ Appel (wie Anm. 1), S. 113 gibt das Verzeichnis zweimal wieder, in beiden Fällen übergeht er den dritten Vorschlag, *Schiffer*.

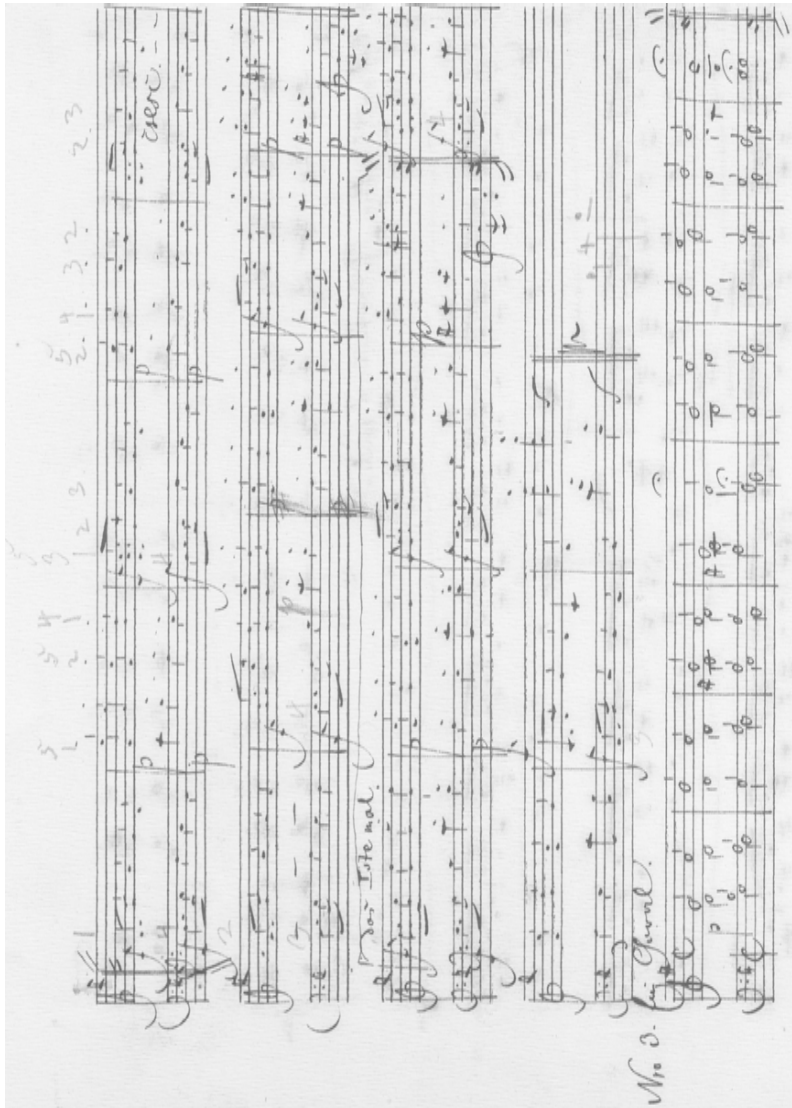


Abbildung 4: Robert Schumann, Nr. 2 Soldatenmarsch (T. 5–22) und Nr. 3 Ein Choral (T. 1–8) aus Stückchen für's Clavier zu Marie'chens 7ten Geburtstag, S. 5 (Archiv des Beethoven-Hauses, Bonn; Signatur: ZMh 6, Slg. H. C. Bodmer; Reproduktion nach Faksimile-Ausgabe, Bonn 1998)



Notenbeispiel 3: a) Robert Schumann, *Soldatenmarsch*, T. 1–2; b) Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sechs Kinderstücke*, Nr. 3, *Schluss*

Es soll nun gezeigt werden, dass Schumanns Marsch-Motiv an wichtigen Punkten Übereinstimmung mit einem Klavierstück für Kinder von einem anderen Komponisten aufweist. Ungefähr neun Monate früher hatten Clara und er vom Verleger Hermann Härtel Mendelssohns kurz nach dessen Tod herausgekommene Sammlung *Sechs Kinderstücke* op. 72 für Klavier bekommen. In ihrem Dankbrief vom 19. Dezember 1847 schrieb Clara: „die Stücke sind von grossem Interesse für uns.“¹² Dieses Interesse führte möglicherweise zu Schumanns Entscheidung seine schon 1846 geplanten *Kindermelodien*¹³ endlich zu komponieren. Dass er die in Mariés Heft vorliegenden kleinen Klavierkompositionen wie oben gesagt anfänglich als *Kinderstückchen* benannte, kann eine bewusste Anknüpfung an die mendelssohnschen *Kinderstücke* sein, aber mit dem Hinweis, dass es sich hier um Musik in viel kleinerem Format handelte.

Beim Komponieren des *Soldatenmarsches* scheint Schumann Nr. 3 in Mendelssohns Sammlung, ein unbetitelt „Allegretto“ in G-Dur, als sozusagen aktiven Intertext vor Augen gehabt zu haben. Am deutlichsten tritt die Übereinstimmung der beiden Stücke in Mendelssohns Schlussphrase zu Tage (Notenbeispiel 3).

Die Melodietöne bei Schumann sind alle bei Mendelssohn anzutreffen und die Harmonisierung baut bei beiden auf den in Dezimenparallelen laufenden

¹²Zitiert nach Appel (wie Anm. 1), S. 76.

¹³Appel (wie Anm. 1), S. 48.

Notenbeispiel 4: a) Robert Schumann, *Soldatenmarsch*, T. 1–2; b) Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sechs Kinderstücke, Nr. 3*, T. 1–4; c) Ludwig van Beethoven, *Violinsonate op. 24, Scherzo-Thema*, T. 1–4

Bass. Der energische Auftakt zum drittletzten Takt kann Schumann an den oben genannten Auftakt im *Schlafliedchen* erinnert haben und hat möglicherweise bei der Punktierung im ersten und dritten Takt des Marsch-Motivs mitgewirkt.

Am Beginn lässt Mendelssohn aber dasselbe Motiv sowohl melodisch als auch harmonisch auf andere Weise enden (Notenbeispiel 4).

Dann folgt die variierte Wiederholung des Motivs, mit Dominant- anstatt Tonika-Schluss (Notenbeispiel 5).

Diese Stelle kann auf Schumanns Auswahl von Tönen im späteren Teil des Ausschnittes aus dem *Schlafliedchen* (Notenbeispiel 2) und auf seine Harmonisierung mit einem *cis* unter dem hohen *g* eingewirkt haben. Doch hielt er an der Identität zwischen T. 1 und 3 fest, behielt also das *e* und *d*, die in Mendelssohns T. 6 nicht vorkommen.

Der *Soldatenmarsch* in Maries Heft hat einen eigenartigen Aufbau. Das Stück besteht aus zwei Teilen, beide mit Wiederholung (T. 1–4 bzw. 5–18).

The image displays three musical examples, labeled a, b, and c, each consisting of a piano (p) and a bass (b) staff. Example a) is in 2/4 time, showing a melody in the piano staff with dynamic markings *f* and *p*. Example b) is in 3/4 time, showing a melody in the piano staff with dynamic markings *f* and *sf*. Example c) is in 3/4 time, showing a melody in the piano staff with dynamic markings *f* and *sf*.

Notenbeispiel 5: a) Robert Schumann, Soldatenmarsch, T. 3–4; b) Felix Mendelssohn Bartholdy, Sechs Kinderstücke, Nr. 3, T. 5–8; c) Ludwig van Beethoven, Violinsonate op. 24, Scherzo-Thema, T. 5–8

Der viel längere zweite Teil beginnt mit einer sowohl thematisch als auch formal abweichenden Phrase von 6 Takten, wonach der erste Teil zweimal folgt (T. 11–14 bzw. 15–18), ehe der ganze zweite Teil wiederholt wird. Wenn die erste Phrase dann zum sechsten Mal erscheint, bekommt sie als Schlussphrase eine variierte Ausformung, wo das den zweiten Teil einleitende Teilmotiv, nun in Subdominantlage, wieder auftaucht.

Eigenartig ist auch die formbildende Rolle, die der Dynamik hier zukommt. In T. 1 und 3 wird für das einleitende kleine Teilmotiv *forte* vorgeschrieben, für die folgenden sechs Viertel aber *piano*. Entsprechend wird das einleitende Teilmotiv im zweiten Teil (T. 5) von der Fortsetzung dynamisch abgegrenzt, hier aber mit dem Taktstrich als Grenze. Mit wenigen Ausnahmen (T. 9–10 und T. 18) wird in der Fortsetzung mit jedem Takt auf gleiche Weise zwischen *forte* und *piano* gewechselt, auch bei der Wiederkehr des ersten Teiles, der dadurch wesentlich umgestaltet wird.

Erst als Clara schon den *Soldatenmarsch* in Maries Heft für die Stichvorlage abgeschrieben hatte, scheint Schumann beschlossen zu haben, den Marsch gründlich zu revidieren. Er strich Claras Reinschrift durch und benutzte die

Rückseite des Blattes für seine Reinschrift von *Armes Waisenkind*, Nr. 6 im gedruckten *Jugendalbum*.¹⁴ Die Bearbeitung des Marschstücks bestand in erster Linie in einer Verkürzung des langen zweiten Teiles. Schumann strich zehn Takte und behielt nur die ersten und letzten Phrasen (T. 1–4 bzw. 15–18). Eine erste Fassung dieser Bearbeitung schrieb er mit gewisser Gewalt auf das Skizzenblatt 1 (Abb. 1), zufälligerweise (?) beginnend unmittelbar unter dem Ursprung, T. 14 im *Schlafliedchen*. Der zweite Teil hat hier keine Wiederholung und nur am Beginn dieses Teiles sind die dynamischen Bezeichnungen *f* und *p* beibehalten.

Sehr ins Auge fallend ist zum Ersten, dass der Marsch hier im $\frac{3}{4}$ -Takt eingeteilt ist, zum Zweiten, dass die Viertelnoten in T. 1–8 und T. 18–20 in Achtelnoten und Achtelpausen verwandelt wurden.

In der Stichvorlage hat Schumann die Bearbeitung weiterentwickelt,¹⁵ u. a. mit einigen Änderungen, die in dieser Reinschrift direkt ablesbar sind. Die gedruckte Fassung zeigt noch eine Veränderung, da nämlich die erste Reprise hier ausgeschrieben ist. In der Schlussphase der Bearbeitung wurden merkwürdigerweise alle *piano*-Vorschriften gestrichen, dagegen kommt als einziges dynamisches Zeichen *f* nicht weniger als neun Mal vor!

Man kann diese Veränderungen zum Teil als Annäherungen an Beethovens Notenbild im Scherzo-Satz der *Violin-Sonate in F-Dur* op. 24 („Frühlings-Sonate“) auffassen. Schumann wurde bewusst, dass das Beethoven-Stück große Ähnlichkeit sowohl mit dem Mendelssohn-Stück als auch mit seinem eigenen Marsch hat. Ein wichtiger Unterschied ist jedoch, dass nicht nur bei Mendelssohn sondern auch bei Beethoven die bedeutungsvollen Töne *e d* fehlen (Notenbeispiel 4 und 5). Dass seine Reaktion auf die Entdeckung des intertextuellen Zusammenhangs mit Beethovens Scherzo-Motiv positiv war, kann die Erklärung sein, warum er die Taktart zu $\frac{3}{4}$ änderte und sich die Mühe machte die staccato zu spielenden Viertelnoten in Achtelnoten mit Achtelpausen umzuschreiben, eine kaum hörbare, eigentlich rein notationsmäßige Veränderung. Die Ähnlichkeit mit dem Beethoven-Scherzo ist in dem Sinne zufällig,

¹⁴ *Stichvorlage* (wie Anm. 3), S. [10] bzw. [9].

¹⁵ *Stichvorlage* (wie Anm. 3), S. [2]. Bemerkenswert ist, dass Schumann hier eine *verso*-Seite ausgenutzt hat. In der Stichvorlage beginnt er jedes Stück auf einer Recto-Seite und setzt es, wenn nötig, auf der Verso-Seite fort. Sonst bleiben diese Seiten unbeschriftet, ausgenommen die Fälle, da er (aus Sparsamkeit?) die Rückseite eines gestrichenen Stücks (wie z. B. die erste Fassung des *Soldatenmarsches*) benutzt. Sicher mit Recht stellt Appel fest, dass die Stichvorlage ursprünglich aus Einzelblättern, je mit nur einem einzigen Stück, bestand (Appel, wie Anm. 1, S. 65). Man könnte vermuten, dass Schumann die neue Fassung des *Soldatenmarsches* erst nach dem Binden hinzufügte und deshalb kein eigenes Blatt dafür verwenden konnte.

dass Schumann es nicht bewusst als Thema für seinen Marsch ausgewählt hat, aber absichtlich in dem Sinne, dass er in seiner Bearbeitung des Marsches den Zusammenhang visuell verdeutlichte.

Dass Schumann sich nicht scheute, bekannte Melodien, zu denen er Assoziationen hatte, direkt zu zitieren, zeigt das folgende Stück, *Ein Choral* (Abb. 4 und 5).

Warum lässt Schumann nach dem *Soldatenmarsch* eine Harmonisierung von einer wenigstens damals allgemein bekannten alten Kirchenliedmelodie folgen? Die Antwort ist in der Tatsache zu suchen, dass beide Stücke, obwohl gattungsmässig voneinander weit entfernt, doch in Hinblick auf die vorkommenden Intervalle sehr nahe miteinander verwandt sind. Schumann bemerkte, dass die beiden ersten Marschakte, wenn der Anfangston *h* nicht eingerechnet wird und der nächste Ton, *c*, zur Viertelnote verlängert wird, mit der einleitenden Phrase der alten Melodie völlig zusammenfallen.

Die Übereinstimmung zwischen Marsch und Choral ist aber viel weitgehender, denn in den beiden Marschtakten kann man überraschend genug das allermeiste von allen sechs verschiedenen Phrasen der Chormelodie wiederfinden. Das bedeutete, dass Schumann seinen ohne Schwierigkeit zur Vierstimmigkeit ausgebauten Choralsatz zum größten Teil direkt aus den zwei Marschtakten holen konnte.

Wenn man den ersten Ton im Marsch wegnimmt, hat man, wie gesagt, die erste Phrase des Chorals, doch nicht in G-Dur, sondern in C-Dur. Schumann hat aber die beiden ersten Phrasen nach G-Dur transponiert um an die Fortsetzung anknüpfen zu können.

Wenn man aber Ton 1 behält und stattdessen Ton 4 und 5 wegnimmt, hat man die dritte Choralphrase (in G-Dur). Ein Problem für Schumann war, dass der letzte Ton nicht *g*, wie im Marsch, sondern *h* war. Als er die Kadenz mit einem D-Dur-Septakkord vor dem abschließenden G-Dur-Akkord direkt übernahm, entstand eine unerwünschte Terz-Verdopplung im Schlussakkord. Im *Skizzenbuch* S. 34 kann man sehen, wie er diese Stelle berichtigte.

Wenn man Ton 1, 2 und 8 wegnimmt und Ton 3 wiederholt, hat man Phrase 4 und wenn man wie in Phrase 3 Ton 4 und 5 wegnimmt und Ton 6 wiederholt, hat man Phrase 6. In Phrase 2 und 5 können nur die Töne 1 bis 3 vom Marsch übernommen werden.

Es muss Schumann viel Spaß bereitet haben, auf dieser Weise einen beinahe vollständigen Choralsatz zu einer schon existierenden Melodie aus dem Beginn seines eben komponierten Marsches herauslesen zu können. Etwas von dieser Freude kann sicher jeder, der in Schumanns Spuren wandernd die beiden Stücke Takt für Takt vergleicht, erleben!

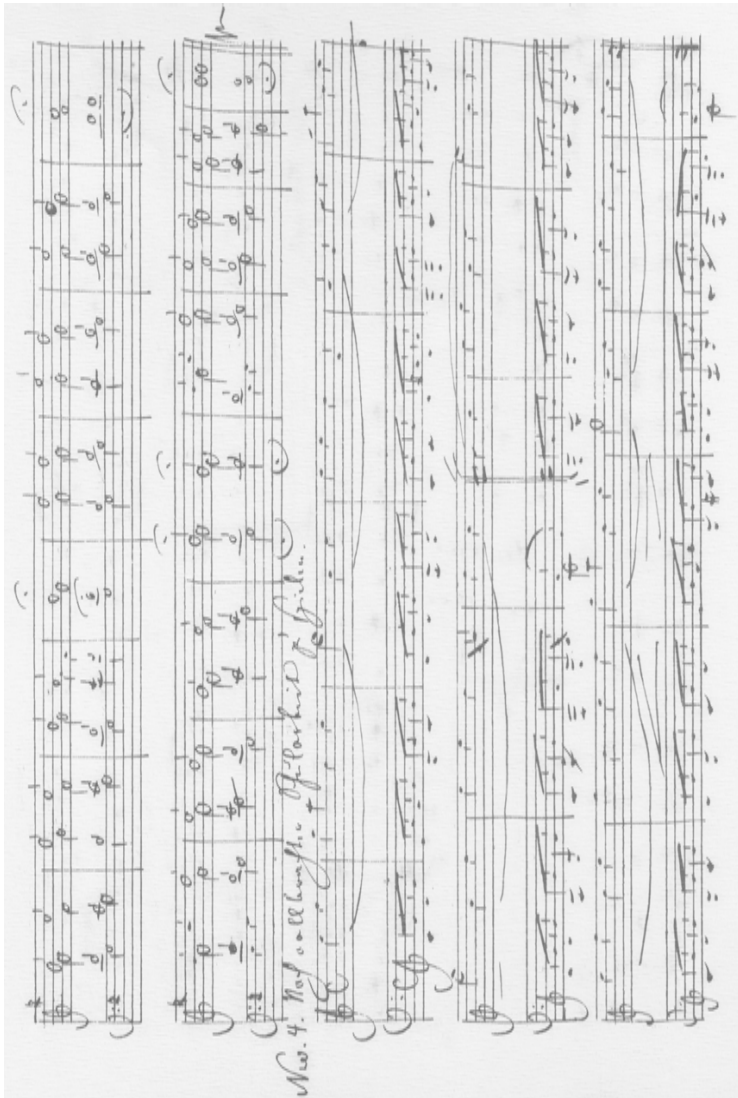


Abbildung 5: Robert Schumann, Nr. 3 Ein Choral (T. 9–24) und Nr. 4 Nach vollbrachter Schularbeit zu spielen aus Stückchen für's Clavier zu Marie'chens 7ten Geburtstag, S. 6 (Archiv des Beethoven-Hauses, Bonn; Signatur: ZMh 6, Slg. H. C. Bodmer; Reproduktion nach Faksimile-Ausgabe, Bonn 1998)

Bemerkenswert ist, dass Schumann von den vorkommenden Terzsprüngen in der Melodie nur den zwischen *h* und *d* mit einem Zwischenton ausfüllt. Der Grund dazu ist vermutlich, dass er dadurch die Ähnlichkeit mit dem Beginn der Marschmelodie verstärken wollte. In T. 20 im Choral schreibt Schumann Fermatenzeichen nicht nur, wie damals üblich, über den Schlusston der Phrase sondern auch über den vorangehenden Ton. Vielleicht wollte er die Tatsache verhüllen, dass die Phrase eigentlich fünf Takte umfasst.

Die Melodie hat Schumann wahrscheinlich aus dem Gedächtnis notiert und dabei einen fatalen Fehler gemacht. Er hat nämlich den drittletzten Ton, *h*, vergessen, woraus folgt, dass sein Satz nicht singbar ist und also als Choralbegleitung nicht brauchbar. Das Fehlen eines Tones bedeutet ja das Fehlen einer Silbe in jeder Strophe des langsam, feierlich gesungenen Kirchenlieds. Dass Schumann sich für den Text nicht besonders interessierte, beweist auch seine kurze Überschrift *Ein Choral*, also eine ausschließlich musikalische Gattungsbestimmung ohne Rücksicht auf einen bestimmten Text. Es scheint klar, dass der Grund für die Aufnahme dieses Stückes in Maries Heft rein musikalisch-intertextuell war.

Die erste Phrase der Kirchenliedmelodie, die Schumann im Beginn des *Soldatenmarsches* antraf, gab ihm auch eine Assoziation in eine ganz andere Richtung. Er erinnerte sich, dass Mozart einmal dieselbe Melodielinie in etwas ausgezierter Form benutzt hat, nämlich in Zerlinas Arie „Vedrai, carino“ in *Don Giovanni*. Nun machte er einen Klavierauszug davon, den er in Maries Heft einfügte (Abb. 6).

Der Titel *Ein Stückchen von Mozart* gibt, ganz wie *Ein Choral*, wirklich nur ein Minimum an Information. Es ist deshalb schwer anzunehmen, dass Schumann das Mozart-Stück aus besonderen pädagogischen Gründen unter diese Stücke mitgenommen hat. Handelte es sich nicht ganz einfach um sein Interesse für thematische Zusammenhänge oder, wenn man so will, musikalische Intertexte? Dafür spricht, dass er auch später Assoziationen an Stücke von anderen Komponisten im heranwachsenden Album zum Ausdruck kommen ließ.¹⁶

Die bis jetzt behandelten Stücke in Maries Heft haben also alle in verschiedener Weise einen thematischen Zusammenhang mit T. 14–16 im *Schlafliedchen*. Diese Takte sind doch nur die drei letzten Takte im Hauptmotiv

¹⁶Für die Stichvorlage machte Clara eine Abschrift des Mozart-Stücks. Auf der anderen Seite desselben Blattes (vgl. Anm. 15) schrieb sie das mit dem Choral-Motiv sehr nahe verwandte Grobschmied-Thema ab, das Robert mit der Überschrift *Ein Thema von G. F. Händel* versah. Faksimile in Appel (wie Anm. 1), S. [13], Transkription in Appel (wie Anm. 1), S. 301.

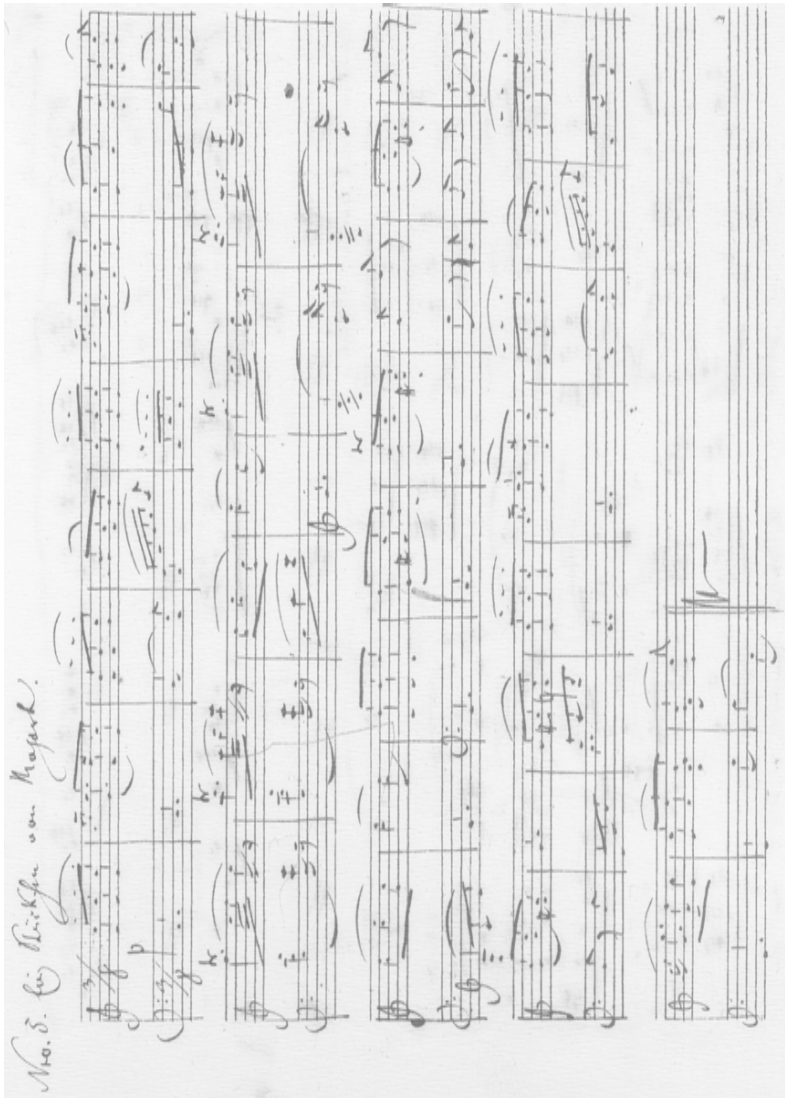


Abbildung 6: Nr. 8 Ein Stückchen von Mozart aus: Robert Schumann, Stückchen für's Clavier zu Marie'chens 7ten Geburtstag, S. 7 (Archiv des Beethoven-Hauses, Bonn; Signatur: ZMh 6, Slg. H. C. Bodmer Reproduktion nach Faksimile-Ausgabe, Bonn 1998)

Notenbeispiel 6: Robert Schumann,

a) Schlafliedchen, T. 13

b) Dasselbe in Umkehrung

c) Soldatenmarsch, T. 5

d) Bärentanz, T. 1

e) Liedchen eines armen Kindes, T. 1

f) Figurationsmotiv aus einem Fragment im Skizzenbuch, S. 34



dieses Stückes. Es ist eine Tatsache, dass das Choral-Motiv exakt der Umkehrung der zwei ersten Takte dieses Hauptmotivs (T. 13–14) entspricht. Man kann nicht wissen, ob Schumann das beobachtet hat, aber es ist nicht unwahrscheinlich, dass er bewusst den Beginn des Motivs in Form seiner Umkehrung benutzte, zuerst im zweiten Teil vom *Soldatenmarsch* (Notenbeispiel 6 a–c).

Dasselbe kleine Motiv in Moll-Ausformung ist Grundmaterial sowohl für den *Bärentanz* als auch für *Liedchen eines armen Kindes* in Mariés Heft (Notenbeispiel 6 d und e).¹⁷ Wie fruchtbar dieses Motiv für Schumanns kompositorische Phantasie war, zeigt nicht nur ein kontrapunktisches Fragment¹⁸ auf genau der Seite in den Skizzen (S. 34), wo die letztgenannten zwei Stücke geschrieben sind, sondern auch spätere Stücke im *Jugendalbum* wie Nr. 12 *Knecht Ruprecht*¹⁹ und Nr. 29 *Fremder Mann*.²⁰

Der Ausgangspunkt für die hier beleuchteten intertextuellen Verbindungen zwischen den sieben ersten Stückchen in Mariés Heft war die vierte Phrase im ersten Stück, *Schlafliedchen für Ludwig* (Abb. 1 und 2). Nun muss die Frage gestellt werden, ob Schumann einen Intertext auch für dieses Motiv gehabt

¹⁷ Beide Stücke in Faksimile bei Appel (wie Anm. 2), S. 8–9, die erste Seite auch in Appel (wie Anm. 1), S. 58.

¹⁸ Transkription in Appel (wie Anm. 1), S. 172.

¹⁹ Appel (wie Anm. 1), S. 124–127.

²⁰ Appel (wie Anm. 1), S. 60–63.



Notenbeispiel 7: Daniel Gottlob Türk, Wiegenlied

hat. Ein mögliches Vorbild kann man in Daniel Gottlob Türks *Wiegenlied* finden (Notenbeispiel 7).

Es ist kaum zu bezweifeln, dass Schumann Türks in mehreren Auflagen um 1800 erschienene *Sechzig Handstücke für angehende Klavierspieler* kannte, wenn auch nicht bewiesen ist, dass er sie als junger Klavierschüler selbst spielte. Es gibt doch überzeugende Belege für eine nahe Verwandtschaft zwischen Türks Klavier-Miniaturen und Schumanns *Jugendalbum* nicht nur was die Überschriften betrifft,²¹ sondern auch in Hinblick auf die musikalischen Motive.

Dass Schumann sein Stück *Schlafliedchen* benannte, kann seinen Grund darin haben, dass er aus Türks *Wiegenlied* sein thematisches Material geholt hatte. Wenn man das annimmt, kann man sich den Vorgang wie im Folgenden vorstellen. Schumann hat Türks Stückchen stark verkürzt und nur T. 1–2 und 7–8 ausgenutzt. Er arbeitete einen durchgehend schrittweisen Melodieverlauf aus und ließ deshalb das *f* sowohl im Auftakt als auch in T. 2 bei Türk aus. Die halbe Note *a* in T. 2 ersetzte er mit den Viertelnoten *a* und *b*, worauf er mit dem folgenden *c* als halbe Note die Zweitaktgruppe abschloss. Dieses *c*, Höhepunkt der Melodie, identifizierte er mit dem verdoppelten *c* in Türks T. 7, was zur Folge hatte, dass die Rückbewegung zum Grundton verlangsamt werden musste um diese Zweitaktgruppe auszufüllen. Da er den ebenen Fluss von Viertelnoten nicht abbrechen wollte, baute er die Tonfolge in diesem Takt zu *b c a b* aus, obwohl dadurch zwei Terzsprünge entstanden. Das *g* im Schlusstakt behielt er als halbe Note, ehe er, wie im *Skizzenbuch* (Abb. 1) beobachtet werden kann, diese Stelle änderte.

Die Begleitstimme läuft bei Türk zuerst in parallelen Sexten, dann im Dezimen-Abstand. Schumann, der die Unterstimme mit nachschlagenden Achtelnoten auszierte, hielt sich die ganze Zeit an das letzere Verfahren, doch machte er in der Skizze in T. 3 eine Änderung zur Gegenbewegung.

²¹ Jung-Kaiser (wie Anm. 1), S. 23.



Notenbeispiel 8: a) Daniel Gottlob Türk, *Aller Anfang ist schwer*; b) Robert Schumann, *Allererstes Clavierstückchen*

Die so entstandene fünftönige Melodie wiederholte Schumann zuerst in C-Dur, dann in G-Dur. Bei der dritten Wiederholung der Phrase (T. 13–16) führte er die nur dort vorkommende Sexte ein, was für sein weiteres Komponieren von Kinderstückchen so bedeutungsvoll wurde. Wichtig zu bemerken ist nun, dass auch bei Türk die Sexte vorkommt (T. 6) und auch dort nur ein Mal. Die vielleicht allzu hypothetisch scheinende Darstellung von Schumanns denkbaren Motivierungen muss im Lichte der gemeinsamen, durch die Titel ausgedrückten Gattungsbestimmung *Wiegenlied/Schlafliedchen* gesehen werden.

Ein unbestreitbarer Zusammenhang besteht zwischen einem Anfängerstück von Türk und einem Ähnlichen von Schumann (Notenbeispiel 8)²²

Die Zusammenstellung gibt einen lebendigen Einblick in Schumanns Kompositions-Werkstatt. Seine Bearbeitungstechnik hier kann mit dem eben behandelten Fall verglichen werden. Ein entscheidender Unterschied ist, dass Schumann sich hier nicht an schrittweise, sondern hauptsächlich an sprunghafte Bewegung hält. Man kann darin eine Keimzelle der Gruppe von Stücken

²²Schon als 5-Jährige spielte Marie dieses Stück, das Schumann im *Erinnerungsbüchelchen für unsere Kinder* S. 20–22 unter dem Datum 30.6.1847 notierte. Faksimile in Appel (wie Anm. 1), S. 50. Im Skizzenbuch aus dem folgenden Jahr (S. 11) ist das Stück mit der Viertelnote als Grundwert geschrieben und mit der Überschrift *Allererstes Clavierstückchen* versehen. Diese Überschrift wurde aber später gestrichen und durch *Für ganz Kleine* ersetzt.

im *Jugendalbum* sehen, wo die Melodik von gebrochenen Dreiklängen geprägt ist.

Der genannte Unterschied ist auch in Maries Heft spürbar, da die sieben ersten Stücke sich in Schritten bewegen, das achte und letzte aber in gebrochenen Dreiklängen. Das *Jägerliedchen* wird im *Jugendalbum* von zwei nahe verwandten Stücken, Nr. 8 *Wilder Reiter* und Nr. 10 *Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend*, gefolgt, alle drei auf gebrochene Dreiklänge bauend. Es ist auffallend, dass auch hier die Sexte eine wichtige aber andere Rolle als im *Schlafliedchen* zu spielen hat, da es sich hier zu einem Subdominant-Dreiklang ausbauen lässt.

Zum Schluss: Warum wurde die Arbeit mit dem *Album für die Jugend* ein so besonders freudenreiches Erlebnis für Robert Schumann? Die Erklärung liegt wohl zum Teil in der Freiheit, die er sich gab, ohne Rücksicht auf musikalische Großformen, kurze, jugendliche Klavierstücke aneinander zu reihen.

Die Haupterklärung ist jedoch wahrscheinlich, daß Schumann im hier geschilderten Spiel mit Intertexten verschiedenster Art eine reiche, in gewissem Maße auch der Nachwelt zugängliche Freudenquelle erlebte.

Michael Struck

Abschied in Es. Überlegungen zu Robert Schumanns Thema mit Variationen Es-Dur Anh. F39

Stefan Becker († 14. April 2010)
in freundschaftlichem Gedenken

Als letzte erhaltene Originalkomposition hat das im Februar 1854 in Düsseldorf entstandene Klavierwerk *Thema mit Variationen* in Es-Dur (Anh. F39¹) zwangsläufig einen besonderen Platz im Œuvre Robert Schumanns. Denn in den folgenden zweieinviertel Enderjahren entstanden anscheinend nur noch Fugenversuche² sowie Bearbeitungen.³ Trotz der markanten Position der *Es-Dur-Variationen*,⁴ die einen Beitrag im Rahmen einer wissenschaftlichen Konferenz über *Persönlichkeit, Werk und Wirkung* Schumanns sicherlich rechtfertigt, gibt es nur wenige Werke des Komponisten, deren Einschätzung so lückenhaft und widersprüchlich ist wie in diesem Fall. Auch Untersuchungen zu Schumanns späten Schaffensphasen klammerten die Variationen weit- hin aus, so auch die in den 1980er Jahren erschienenen Dissertationen von Kapp, Struck und Dietel, die das Werk bestenfalls marginal erwähnten.⁵ Ein- zig Irmgard Knechtges' 1985 publizierte Dissertation über die späten Klavier-

¹Die Werkzählung folgt hier und bei allen weiteren Angaben *RSW*, hier S. 691–693.

²Die Fugen waren laut Schumanns Aussage „nicht in Ordnung“, so dass er sie Brahms nicht hören lassen wollte. Siehe *CS-JB Briefe I*, S. 79 (Brahms' Brief an Clara Schumann vom 23./24. Februar 1855).

³Klavierbegleitung zu Nicolò Paganinis *Capricen für Violine solo* op. 1 (*RSW*, S. 753 f.: Anh. O8), ein einige Seiten weit gediehenes vierhändiges Klavierarrangement (verschollen) von Joseph Joachims *Ouvertüre zu Shakespeares „Heinrich IV.“* op. 7 (ebd., S. 752: Anh. O6) sowie ein vollständiger und ein fragmentarischer Choralsatz (ebd., S. 802: Anh. R18).

⁴Auch im Folgenden wird üblicherweise von den „*Es-Dur-Variationen*“ gesprochen, während die nach Thomas Synofziks Recherchen auf Wolfgang Boetticher zurückgehende Bezeichnung „Geistervariationen“ vermieden wird. Siehe Thomas Synofzik, „Variationen über ein eigenes Thema („Geistervariationen“) Anhang F39“, in: *Loos II*, S. 429–432, hier S. 432 mit Anm. 4. Vgl. Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk. Beiträge zur Erkenntniskritik der Musikgeschichte und Studien am Ausdrucksproblem des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1941, S. 639. – Ders., *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, S. 491 f., hier mit der Fehlangabe, das (1939 von Karl Geiringer in England publizierte) Werk sei noch unveröffentlicht; zu Geiringers Publikation siehe unten Anmerkung 7.

⁵Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Tutzing 1984, S. 42, 103, 235 (Anm. 1035). – Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Studien zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Hamburg 1984, S. 400 mit Anm. 3,

werke widmete ihm ein eigenes Kapitel.⁶ Inzwischen hat sich das Bild verändert. Während die Studie des Sammlers Walter Beck von 1992 wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genügen konnte, zumal selbst das dort wiedergegebene Faksimile von Schumanns Reinschrift der *Es-Dur-Variationen* philologisch anfechtbar war, legte Wolf-Dieter Seiffert 1999 eine fundierte werkgenetisch-philologisch orientierte Studie vor; diese bildete ein Pendant zu seiner 1995 erschienenen quellen- und textkritischen Edition des Werkes, die Karl Geiringers verdienstvolle, doch philologisch problematische Erstausgabe von 1939 überflüssig machte.⁷ Zudem lieferte Thomas Synofzik 2005 in den *Schumann-Interpretationen* ein gehaltvolles werkmonographisches Kapitel, das stärker als die Erörterungen Joachim Draheims im *Schumann-Handbuch* von 2006 auch analytische Aspekte einbezog.⁸

Gleichwohl sorgen die Variationen in der Schumann-Forschung immer noch für Irritationen. Eine genauere Positionsbestimmung in Schumanns Œuvre erscheint nach wie vor schwierig. Und es bleiben Fragen offen: Inwieweit kann man überhaupt von einer abgeschlossenen, ästhetisch untersuchungsfähigen Komposition sprechen? Sind die *Es-Dur-Variationen* mehr als nur eine anrührende, auf ästhetischen Mitleidsbonus angewiesene musikalische Reliquie? In welchem Maße und unter welchen Voraussetzungen lassen sie sich mit anderen Variationswerken und -sätzen oder mit anderen Klavierwerken Schumanns vergleichen? Inwieweit kann und sollte man von den pathologischen Umständen ihrer Entstehung abstrahieren? Haben die *Es-Dur-Variationen* – abgesehen von ihrem festen Platz in Schumanns Biographie – überhaupt eine „Wirkung“ im Hinblick auf „Persönlichkeit und Werk“ des Komponisten?⁹ Die folgenden

S. 655 mit Anm. 2. – Gerhard Dietel, „Eine neue poetische Zeit“. *Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns*, Kassel etc. 1989.

⁶Irmgard Knechtges, *Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke*, Regensburg 1985, S. 246–254.

⁷Walter Beck, *Robert Schumann und seine Geister-Variationen. Ein Lebensbericht mit Notenbild und neuen Dokumenten*, Tutzing 1992. – Wolf-Dieter Seiffert, „Robert Schumanns Thema mit Variationen Es-Dur, genannt ‚Geistervariationen‘“, in: *Compositions-wissenschaft. Festschrift Reinhold und Roswitha Schlötterer zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Sabine Kurth, Augsburg 1999, S. 189–214. – Robert Schumann, *Thema mit Variationen – „Geistervariationen“*, nach dem Autograph und einer Abschrift hrsg. von Wolf-Dieter Seiffert, München 1995. – [Robert] Schumann, *Variationen über ein eigenes Thema (1854)*, hrsg. von Karl Geiringer, London 1939.

⁸Synofzik, „Variationen“, S. 429–432. – Joachim Draheim, „Werke für Klavier zu zwei Händen nach 1840“, in: *Schumann Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart-Weimar-Kassel 2006, S. 258–283, hier 280–282.

⁹Nicht näher diskutiert werden in diesem Zusammenhang die beiden 2009 und 2010 publizierten Bücher des emeritierten Psychiaters Uwe Henrik Peters, die mit ihrer verschwörungstheoretisch untermauerten These, Schumann sei nicht geisteskrank gewesen, sondern

Überlegungen und Untersuchungen wenden sich diesen Fragen zu und gliedern sich in einen Rapport, Thesen und Anmerkungen zur Entstehung und Konzeption der Variationen sowie ein kurzes Resümee.

Rapport: Entstehungsumstände der *Es-Dur-Variationen*

Trotz einzelner Datierungs- und Faktenunschärfen scheinen die historischen Dokumente zur Entstehung der *Es-Dur-Variationen* weitgehend stimmig zu sein. Da Seiffert sie 1999 eingehend dargestellt hat, brauchen sie hier nur knapp resümiert zu werden. Genau eine Woche nach dem Beginn von Schumanns „Gehöraffektion“, die sich von tinnitusähnlichen Einzeltönen und -klängen bis zum Erklingen imaginärer Kompositionen wandelte,¹⁰ gab es insofern einen Umschlag, als sich – nach einem Tag, den Schumann im *Haushaltbuch* als „Beßer“ bezeichnet hatte¹¹ – in der Nacht vom 17. auf den 18. Februar 1854¹² die Musik einerseits zu einem „Thema“ in Es-Dur konkretisierte, das Schumann von Engeln zu hören glaubte und aufschrieb. Andererseits traten Musik und nicht-musikalische Wahnvorstellungen in den folgenden Tagen weiter auseinander, indem Schumann die halluzinierten tröstenden oder drohenden Geister oft nur noch sprechen hörte, während er andererseits das auf

einerseits der Fehlbehandlung eines „Alkoholdelirs“, andererseits Clara Schumanns Abwendung von ihm zum Opfer gefallen, anschauliche Exempla historisch fahrlässiger medizinischer Sandkastenspiele bilden: Uwe Henrik Peters, *Robert Schumann – 13 Tage bis Endenich*, Köln 2009. – Ders., *Gefangen im Irrenhaus. Robert Schumann*, Köln 2010. Vgl. Anm. 56 des vorliegenden Beitrages.

¹⁰Clara Schumanns ausführliche Tagebuchnachträge erfolgten erst im April 1854 auf der Grundlage kurzer Tagesnotizen. Nach eigener Aussage hörte (also halluzinierte oder imaginierte) Schumann „ganze [offenbar neue] Stücke wie von einem vollen Orchester“, die „auf dem letzten Akkorde“ stehen blieben, bis Schumann „die Gedanken auf ein andres Stück lenkte.“ (*Litzmann II*, S. 296) Gegenüber dem Geiger Ruppert Becker sprach Schumann am 14. Februar von „innerliche[m] Hören von wunderschönen, in der Form vollkommenen Musikstücken“ mit einem Klang „wie ferne Blasmusik“, ausgezeichnet durch die „herrlichsten Harmonien“ (Ruppert Becker, „Notizen“, hrsg. von Ute Bär, in: *Zwischen Poésie und Musik. Robert Schumann – früh und spät. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung des StadtMuseums Bonn und der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V.*, hrsg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn etc. 2006, S. 185–229, hier S. 212).

¹¹*Tb III*, S. 648.

¹²Wenn Clara Schumann im Zusammenhang mit den Variationen rückblickend im Tagebuch notierte, Schumann habe das Thema „in der Nacht des 10. niedergeschrieben“, verwechselte sie – aus verständlichen Gründen – Halluzination und Niederschrift des Es-Dur-Themas am 17./18. Februar 1854 mit dem Beginn der Gehörstäuschungen genau eine Woche zuvor in der Nacht des 10./11. Februar (*Litzmann II*, S. 298).

außergewöhnliche Weise erfundene Thema zu einem Variationenwerk ausarbeitete.¹³

Die erste Niederschrift des Themas scheint Schumann zunächst mit Bleistift vorgenommen zu haben.¹⁴ Ob es später von Clara Schumann oder vom Komponisten selbst mit Tinte nachgezogen wurde, ist strittig.¹⁵ Die folgende, sogleich mit Tinte notierte Niederschrift der 1. Variation bricht am Seitenende ab. Spekulationen darüber, ob dieses erste Manuskript (Quelle A₁)¹⁶ überhaupt jemals vollständig war,¹⁷ erscheinen letztlich hinfällig, nimmt man Clara Schumanns Bericht ernst, dass Schumann etwa ab dem 21. Februar –

¹³Die scheinbar wechselnden Angaben über die „transzendenten“ Übermittler des Themas (erst Engel, dann Schubert, schließlich Engel als Übermittler eines Grußes von Schubert und Mendelssohn) bildeten letztlich wohl nicht so sehr Widersprüche als Entfaltungen von Schumanns Angaben. Sie klären sich insoweit, als Schumann gegenüber seiner Frau in der akuten Wahrnehmungs- und Schreibsituation zunächst von „Engeln“ sprach, die später als Vermittler der von Franz Schubert gesandten „herrlichen Melodie“ bezeichnet wurden; Joseph Joachim sprach später resümierend aufgrund der in Düsseldorf erhaltenen mündlichen Informationen von einem Thema, das Schumann nach eigener Aussage von „Engel[n] als Gruß von Mendelssohn und Schubert“ während der ersten Krankheit“ gehört habe. Siehe *Litzmann II*, S. 297. – *Robert Schumann in Eendenich (1854–1856): Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte*, hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin, und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf, durch Bernhard R. Appel, Mainz etc. 2006, S. 47, Anm. 8. – *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. 1, Berlin 1911, S. 171. In seinem Eendenicher Brief vom 14. September 1854 an seine Frau schrieb Schumann nur noch unspezifisch von einem „Thema in Es dur, was ich in der Nacht einmal hörte und Variationen darüber schrieb“ (*Briefe NF*, ²1904, S. 398).

¹⁴Das Blatt befindet sich heute im Beethovenhaus Bonn. Abbildungen finden sich u. a. in Eugenie Schumann, *Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters*, Leipzig 1931, S. 401. – Ernst Burger, *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, Mainz etc. 1999, S. 314. – Michael Struck, „Die Werke aus Robert Schumanns Düsseldorfer Schaffensjahren“, in: *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung des StadtMuseums Bonn und der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V.*, hrsg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn etc. 2006, S. 253–287, hier S. 285.

¹⁵Gegensätzliche Aussagen in E. Schumann, *Lebensbild*, S. 401 (zusätzlich mit der Fehlinformation, dieses „letzte Thema“ habe Schumann „kurz vor seinem Tode“ geschrieben), und Appel, *Eendenich*, S. 486 (f.). Unklar ist auch, ob die nicht auf allen Faksimilierungen sichtbare Bleistiftnotiz nach Abschluss des Themas tatsächlich „Schön“ lautet und von Schumanns Hand stammt; siehe Abbildung 1a; vgl. Abbildung in Struck, „Düsseldorfer Schaffensjahre“, S. 285.

¹⁶Die Sigelung der Quellen in diesem Aufsatz weicht von der Benennung der Autographie in *RSW* ab, wo die Rubrizierung nicht chronologisch erfolgte. Das Arbeitsautograph A₁ wird dort als Autograph b („Thema, Anfang der ersten Variation, Skizzen“), die autographie Reinschrift A₂ als Autograph a („Überarbeitete Reinschrift“) rubriziert (*RSW*, S. 693).

¹⁷Seiffert, „Variationen“, S. 192 f.

bei wechselndem Befinden – Variationen über das Thema komponiert und diese anschließend „aufs Reine“ geschrieben habe.¹⁸ Schon dies spricht, bedenkt man Schumanns übliche Schaffensweise, für die Existenz zweier vollständiger Manuskripte.¹⁹ Dass und wie Schumann am 24. Februar Ruppert Becker über die Variationen informierte, lässt vermuten, dass das Arbeitsmanuskript (A₁) damals bereits abgeschlossen war. Die Reinschrift (A₂), die Schumann am 27. Februar den Tagebuchnotizen seiner Frau zufolge beim Notieren der abschließenden 5. Variation durch seinen Suizidversuch unterbrach, wurde vermutlich am 28. Februar fertiggestellt; an diesem Tage soll er sich „immer schreibend an seinem Schreibtisch“ aufgehalten haben.²⁰ Am gleichen Tag sandte er seiner Frau, die auf Weisung der Ärzte mit den Kindern vorübergehend bei ihrer Freundin Rosalie Leser untergebracht war,²¹ „die Reinschrift der Variationen“ mit dem Zusatz, sie möge „sie doch Frl. Leser vorspielen“.²²

¹⁸ *Litzmann II*, S. 298, 300.

¹⁹ Thema und Beginn der 1. Variation stehen in der ersten Niederschrift (Arbeitsautograph A₁) ebenso wie in der Reinschrift (Quelle A₂) jeweils auf der Verso-Seite des (ersten) Blattes; am Blattende von A₁ bricht das Notat so unvermittelt ab, dass man von einer (verschollenen) Weiterführung ausgehen muss. Dass die Reinschrift A₂ ihrerseits zunehmend Korrekturen enthält, spricht – auch im Vergleich mit anderen autographen Werkmanuskripten – keinesfalls gegen ihren Reinschrift-Charakter, sondern eher für ihre Funktion als Revisionsmanuskript, zumal Schumann bei der Niederschrift von A₂ noch eine Reihe reinschriftlicher Noten- und Artikulationsmodifikationen gegenüber dem Arbeitsmanuskript A₁ vornahm.

²⁰ Clara Schumanns Tagebuchnotiz, Schumann habe die Reinschrift der abschließenden 5. Variation unterbrochen, um sich in den Rhein zu stürzen, erscheint weit glaubhafter als die weitaus spätere Mitteilung in Max Kalbecks Brahms-Biographie, wo unter Berufung auf Brahms behauptet wird, Schumann habe „mitten in der vierten Variation die Feder geworfen, um sich in den Rhein zu stürzen“, und später „noch eine fünfte“ Variation hinzugefügt; diese Darstellung suggeriert fälschlich, Schumann habe die Variationen damals erst komponiert (Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, 2. Halbbd., Berlin 1908, S. 464).

²¹ Dass auch Schumanns Kinder bei Rosalie Leser unterkamen, wurde von Appel lediglich aus einer eher vagen brieflichen Formulierung Clara Schumanns gegenüber Emilie List geschlossen, wird jedoch eindeutig durch Joseph Joachims Brief an Arnold Wehner vom 4. März 1854 bestätigt, der auf detaillierteren Düsseldorfer Informationen beruht haben dürfte: „Frau Schumann hat man das Schlimmste verbergen können; sie wohnt auf Befehl der Ärzte bei einer Freundin mit den Kindern.“ (Appel, *Endenich*, S. 53, Anm. 25. – *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. 1, Berlin 1911, S. 169).

²² *Litzmann II*, S. 301.

These 1: Die Ausarbeitung der *Es-Dur-Variationen* dokumentiert Schumanns Versuch der Selbststabilisierung

Schumann, den seine Gattin am Morgen des 27. Februar 1854 als „tief melancholisch“ erlebte, scheint in den anderthalb Wochen zuvor mit allen Mitteln den geistigen Bedrängnissen und Verdüsterungen entgegenzuarbeiten versucht zu haben. So wollte er die dem Verleger Friedrich Wilhelm Arnold im September 1853 überlassenen *Sieben Clavierstücke in Fughettenform* op. 126 „wegen ihres meist melancholischen Charakters“ zurückziehen und gegen den Klavierzyklus *Gesänge der Frühe* op. 133 eintauschen.²³ Diverse Briefe sowie musikalische und literarische Korrekturlesearbeiten am *Cellokonzert* op. 129 und an den *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* hielten das ‚business as usual‘ so weit wie irgend möglich aufrecht. Und auch die Komposition der *Es-Dur-Variationen* war ungeachtet der Vorstellung einer transzendenten Herkunft des Themas ein bemerkenswerter Versuch Schumanns, das Halluzinierte kompositorisch real in den Griff zu bekommen.²⁴ Selbst das Bleistiftnotat des Es-Dur-Themas in der Nacht von Freitag auf Sonnabend entsprach insofern Schumanns kompositorischem Arbeitsmuster, als er im Vorjahr 1853 mit neuen Kompositionen ganz überwiegend an Freitagen, Samstagen oder Sonntagen begonnen hatte²⁵ (was damals natürlich nicht zuletzt beruflich

²³Siehe RSW, S. 535. – *Schumann Briefedition*, Serie III, Bd. 5: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen in West- und Süddeutschland*, hrsg. von Hrosvith Dahmen und Thomas Synofzik, Köln 2008, S. 115, 125 f. – Ebd., S. 118, Anm. 4 ist die irrtümliche Datierung des Honorarempfangs („19. September 1853“) auf recte 8. September 1853 zu datieren gemäß *Tb III*, S. 682.

²⁴Vgl. Struck, „Düsseldorfer Schaffensjahre“, S. 286 f. Sofern man die anfängliche Affinität zwischen dem Es-Dur-Thema und dem Lied „Frühlings Ankunft“ op. 79 Nr. 19 (siehe dazu unten, These 2) als intendiert deutet, ließen sich die einst primär politischen Implikationen von Hoffmann von Fallerslebens Frühlingsgedicht im Kontext des Es-Dur-Themas nunmehr ganz persönlich verstehen: Anfangs- und Schlusszeilen („Nach diesen trüben Tagen, wie ist so hell das Feld! ... Ja auch sogar die Eichen und Reben werden grün! o Herz, das sei dein Zeichen, werde froh und kühn!“) würden dann in einer Art Selbstermutigung Schumanns Hoffnung Ausdruck geben, dass Melancholie und Wahnvorstellungen der winterlich „trüben Tage“ im Zuge des nahenden Frühlings aufgehellt und „froh und kühn“ überwunden werden könnten.

²⁵Siehe Schumanns Angaben zur Entstehungszeit in *Haushalt- und Projectenbuch* (Struck, *Späte Instrumentalwerke*, passim. – *Tb III*, passim. – Georg Eismann, *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, Bd. 1: *Briefe – Aufzeichnungen – Dokumente*, Leipzig 1956, S. 188 f.). Ausgewertet wurden die Daten für das Jahr 1853; bei widersprüchlichen bzw. uneinheitlichen Angaben wurden die beiden zur Diskussion stehenden Wochentage je zur Hälfte gezählt. Demzufolge begann Schumann mit neuen Kompositionen im Jahr 1853 samstags 8,5-mal, freitags und sonntags je 3-mal und mittwochs 2,5-mal.

bedingt gewesen sein dürfte)²⁶. Die Anfertigung der Reinschrift (A₂), die er bei einem zur Veröffentlichung bestimmten Werk wohl eher einem Kopisten überlassen hätte, nutzte er selbstdisziplinierend für kompositorische und orthographische Revisionen: Ein Vergleich der Anfangsseiten beider Autographe (Abbildungen 1a und 1b) zeigt; dass das Thema in der Reinschrift zu Beginn des zweiten Teils klanglich-spieltechnisch noch merklich modifiziert wurde (was zwar das Werk optimierte, doch nicht zu der erhofften Besserung von Schumanns Befinden führte).

These 2: Thematische Affinitäten des Es-Dur-Themas zu anderen Werken Schumanns sollten differenziert betrachtet werden (Inter-textualität I)

Immer wieder wurde in der Schumann-Literatur darauf verwiesen, dass das Es-Dur-Thema Ähnlichkeiten mit anderen Themen Schumanns erkennen lasse, insbesondere mit dem Solothema des langsamen Satzes aus dem rund viereinhalb Monate zuvor entstandenen *Violinkonzert* WoO 1 (wobei diese Affinität mitunter als Indiz dafür gewertet wurde, dass auch schon das Violinkonzert Anzeichen der geistigen Erkrankung zeige). Diskussionsstand der Schumann-Forschung ist inzwischen, dass dem Es-Dur-Thema eine Favoritwendung zugrunde liegt, die in verschiedenen seit 1842 entstandenen Werken Schumanns nachzuweisen ist, wobei die stärksten Affinitäten im 1849 komponierten Lied „Frühlings Ankunft“ aus dem *Liederalbum für die Jugend* op. 79 sowie im langsamen Satz des Violinkonzertes (Solothema) zu finden sind.²⁷ Angesichts der mehrfachen (bewussten oder unbewussten) Selbstreferenz wiegt der Hinweis auf eine thematische Ähnlichkeit mit dem Hauptthema des 1. Satzes aus Norbert Burgmüllers *2. Symphonie D-Dur* op. 11, mit der sich Schumann im Dezember 1851 nachweislich beschäftigte,²⁸ gering.²⁹

Ob sich Schumann beim Notieren des Es-Dur-Themas und bei der späteren kompositorischen Ausarbeitung der Variationen tatsächlich der Affinitäten zu den eigenen früheren Themen nicht bewusst war, muss offen bleiben. Keinesfalls sollte man die mehr oder minder starken anfänglichen melodischen Ähnlichkeiten eifertig zur Konstruktion spekulativer, semantisch aufgelade-

²⁶Die Aufgaben als Musikdirektor dürften Schumann zumindest während der Konzertsaison die Woche hindurch weniger Zeit zum Konzipieren neuer Werke gelassen haben.

²⁷Siehe Appel, *Endenich*, S. 47, Anm. 8.

²⁸Vgl. *RSW*, S. 749 f. (Anh. O3).

²⁹Vgl. dagegen ebd., S. 749. – Appel, *Endenich*, S. 47, Anm. 8 (mit fehlerhaftem Abdruck des Burgmüller'schen Notenbeispiels, das die Partitur-Notation der A-Klarinette fälschlich mit D-Dur- statt partiturnkonform mit F-Dur-Generalvorzeichnung wiedergibt).



Abbildung 1a: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Arbeitsautograph A₁, Bl. 1v: Thema und Beginn von Variation 1 (Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Beethoven-Hauses Bonn)

Thema. Leise innig.

Pianoforte

Variation I.

Abbildung 1b: Schumann, Variationen Es-Dur F39, autographe Reinschrift A₂, Bl. 1v: Thema und Variation 1 (derzeitiger Standort unbekannt, Wiedergabe hier und im Folgenden mit freundlicher Genehmigung des Verlages Hans Schneider, Tutzing, Faksimile in: Walter Beck, Robert Schumann und seine Geister-Variationen, Tutzing 1992)

ner Zitat-Relationen nutzen – insbesondere zwischen dem Es-Dur-Thema und dem langsamen Satz des Violinkonzertes. Eher wäre davon zu sprechen, dass Schumann das kompositorische Potential eines Ausgangsgedankens, der ihn fortgesetzt beschäftigte, wiederholt aufgriff, ihn in den genannten Werken zu unterschiedlichen thematischen Gestalten führte und für verschiedenartige Werkverläufe nutzte. So wird das Solothema aus dem langsamen Satz des Violinkonzertes ungeachtet des liedhaften Beginns zur Grundlage einer offenen, melodisch nahezu unendlichen Struktur, die das vorangehende synkopische Einleitungsthema der Celli zunächst als kontrapunktische Gegenstimme nutzt, um es später in den melodischen Verlauf zu integrieren. Dagegen sind „Frühlings Ankunft“ als Lied und das Es-Dur-Thema als liedhaftes Variationsthema schon rein formfunktional auf thematische Geschlossenheit angewiesen. Wichtiger als die gemeinsamen Wurzeln der Themen sind also ihre individuellen Entwicklungen.

These 3: Die erhaltene Reinschrift der *Es-Dur-Variationen* bestätigt möglicherweise Clara Schumanns Aussagen über Schumanns tragische Schreibunterbrechung

Wie schon in anderem Zusammenhang angedeutet,³⁰ könnte die Unterbrechung der Reinschrift (A₂) durch Schumanns Suizidversuch ihre Spuren in dem Manuskript hinterlassen haben. Wenn Clara Schumann in ihrem Tagebuch rückblickend vermerkte, Schumann habe „an der letzten“ Variation geschrieben, als er Zimmer und Haus verließ, scheint hierzu ein Schreibbefund zu passen (siehe Abbildung 2). Denn aus der Perspektive einer „critique génétique“ betrachtet, lässt die Reinschrift zum einen erkennen, dass Schumann im zweiten Teil dieser Variation in der zweituntersten abgebildeten Akkolade die Diskantlinie mit dickerem Federstrich bis zum Zeilenende schrieb und im ersten Takt der gleichen Akkolade auch noch Bassoktaven und Zweiunddreißigstelfiguren im unteren und oberen System notierte, ehe im Folgenden – also unterhalb der Diskantlinie sowie in der gesamten untersten Akkolade der Seite – der Federstrich signifikant dünner wird. Zwar könnte ein solcher Wechsel – wie schon an früheren Stellen der Reinschrift – ganz simpel schreibtechnisch bedingt gewesen sein: durch das Nachschneiden der Schreibfeder oder einen Federwechsel.³¹ Doch wenn man nach einem philologischen Indiz für die bezugte tragische Unterbrechung der Reinschrift sucht, dann wäre es hier zu

³⁰Struck, „Düsseldorfer Schaffensjahre“, S. 286.

³¹Im Verlauf der 1. Variation (innerhalb von deren 2. Akkolade), vielleicht auch zwischen den Variationen 3 und 4.



Abbildung 2: Schumann, Variationen Es-Dur F39, autographe Reinschrift A₂, Bl. 3r: Variation 5, Ausschnitt T. 141/142–164 mit Schreibzäsur in vorletzter Akkolade, T. 156–158 (Faksimile in: Walter Beck, Robert Schumann und seine Geister-Variationen, Tutzing 1992)

finden – an einer kompositorisch bezeichnenden Stelle, an der die musikalische Bewegung charakteristisch retardiert, ja angehalten zu werden scheint, wie noch zu erörtern sein wird. Symptomatisch ist womöglich auch, dass es in Schumanns Niederschrift nach jener Schreibzäsur keinerlei dynamische Bezeichnung mehr gibt, die das Thema und die vorangehenden Variationen an teils identischen, teils individuellen Stellen des zweiten Teils jeweils aufgewiesen hatten.

These 4: Die *Es-Dur-Variationen* sind kein Fragment, sondern eine abgeschlossene, zielorientiert konzipierte Komposition

Entgegen den – noch aufgrund einer schlechteren Quellenlage getroffenen – Feststellungen, Vermutungen oder Erwägungen Geiringers, Knechtges' und Kapps (der 1984 scheinbar paradox von einem „vollständige[n] Fragment“ sprach)³² sowie entsprechenden jüngeren Behauptungen oder Überlegungen Bozarth's, Seifferts und Draheims³³ übersandte Schumann seiner Frau am 28. Februar 1854 zweifellos eine nach seinem Verständnis abgeschlossene Komposition, wie die Manuskriptbefunde und die überlieferten biographischen Aufzeichnungen übereinstimmend belegen.

Schon die Existenz zweier Manuskripte spricht für diese Annahme. Und die autographe Reinschrift (A₂) bestätigt sie ausdrücklich, da die 5. Variation abschließend Schumanns Signatur (wenn auch keine Datierung) enthält. Ungewöhnlich ist freilich, dass Titel und Widmung erst später auf einem unlinierten Blatt notiert und von nicht bestimmbarer Hand auf die leer gelassene erste Notenseite geklebt wurden (siehe Abbildung 3); Schumann scheint also die Reinschrift nicht mehr in Händen gehabt zu haben, als er beide zu einem unbestimmbaren Zeitpunkt (wohl eher noch in Düsseldorf als schon in Endenich³⁴) in außerordentlich sorgsamer Handschrift notierte.³⁵ Titel und Widmung selbst belegen ebenfalls, dass Schumann die Variationenfolge als ferti-

³²Schumann, *Variationen (Geiringer)*, o.S. (Vorbemerkung). – Knechtges, *Späte Klavierwerke*, S. 254. – Kapp, *Spätwerk*, S. 103.

³³George S. Bozarth, „Brahms und Schumann: Erinnerungen in Musik“, in: „*Neue Bahnen*“. *Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen. Bericht über das 6. Internationale Schumann-Symposion am 5. und 6. Juni 1997 im Rahmen des 6. Schumann-Festes, Düsseldorf*, hrsg. von Bernhard R. Appel (= *Schumann Forschungen*, Bd. 7), Mainz etc. 2002, S. 259–278, hier S. 263 („Brahms übernahm mit dem eigenen Zyklus somit eine Aufgabe, die sein Mentor unvollendet [sic!] zurückgelassen hatte.“). – Seiffert, „Variationen“, S. 195. – Draheim, *Werke für Klavier zu zwei Händen*, S. 282.

³⁴Nach derzeitigem Kenntnisstand ist indes nicht völlig auszuschließen, dass Titel und Widmung erst in Endenich geschrieben und an Clara geschickt wurden.

³⁵Zur Manuskriptbeschreibung siehe Seiffert, „Variationen“, S. 194f.

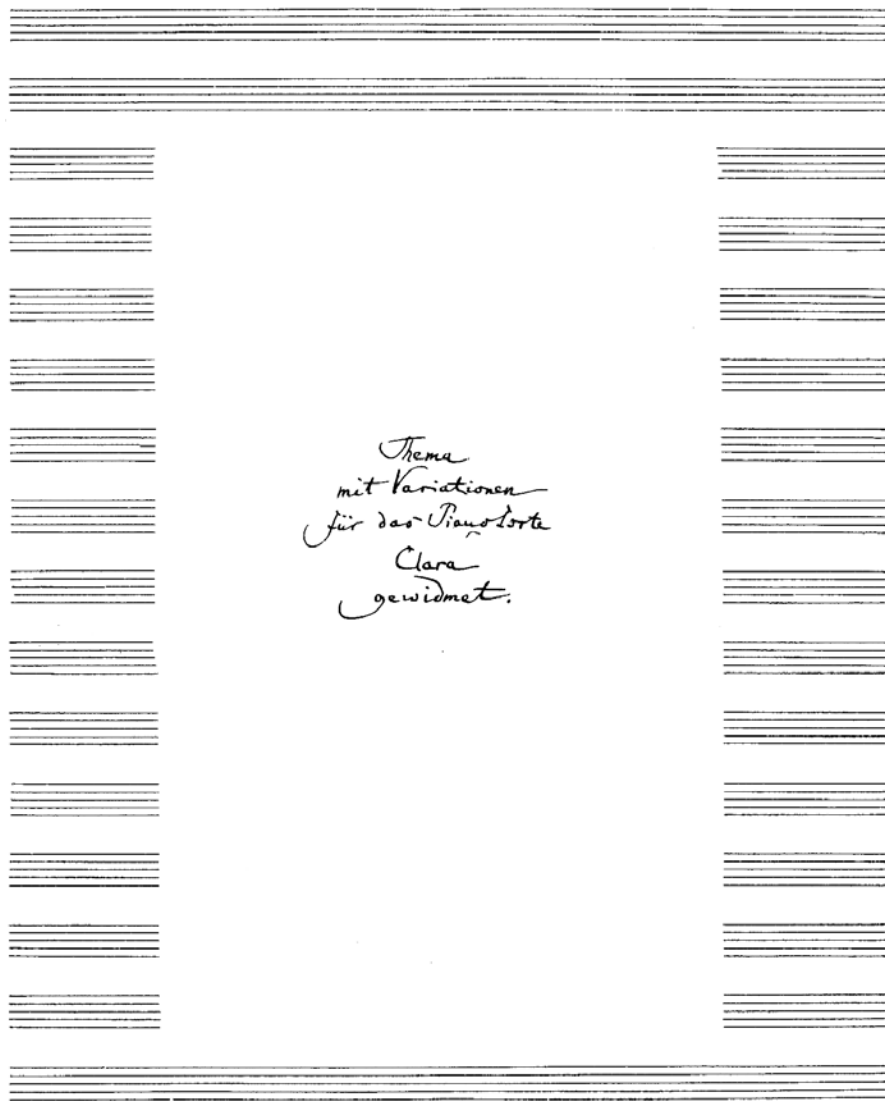


Abbildung 3: Schumann, Variationen Es-Dur F39, autographe Reinschrift A₂, Bl. 1r: Titelseite mit aufgeklebtem Titel-/Widmungsblatt (Faksimile in: Walter Beck, Robert Schumann und seine Geister-Variationen, Tutzing 1992)

ges Werk ansah: *Thema / mit Variationen / für das Pianoforte / Clara / gewidmet*.³⁶ Diese Befunde bestätigen Clara Schumanns Tagebuchaufzeichnungen über Entstehung, Reinschrift und Übersendung der Variationen im Februar 1854 ebenso wie die von Ruppert Becker überlieferte Aussage Schumanns, er habe die gehörte Melodie „auf geschrieben“ und darüber „Variationen komponiert“.³⁷

Demgegenüber erweist sich die 1989 von Louis Jebb in die Welt gesetzte Legende vom Auftauchen einer choralartigen *last, lost variation*³⁸ in Gestalt einer Abschrift aus dem Kreis um Joseph Joachim als ein in jeder Hinsicht dilettantisches Missverständnis. Denn die in Jebbs Beitrag wiedergegebene Teilabbildung des Manuskriptes (siehe Abbildung 4)³⁹ zeigt sicherlich keine Variation, sondern Schumanns Thema, das nach Erinnerung oder Gehör fehlerhaft niedergeschrieben worden sein dürfte, wie der abgebildete irrtümliche Übergang vom ersten zum zweiten Teil des Themas erkennen lässt.⁴⁰

Auch konzeptionell wirkt das Werk nicht fragmentarisch, sofern man akzeptiert, dass die fünf Variationen die Ausdruckssphäre des Themas nicht nachhaltig verlassen oder explizit kontrastieren, sondern ausleuchten, anreichern, bestimmte Parameter des Themas isolieren oder umgewichten und dadurch neue Konstellation schaffen. Dabei lässt sich in der vom Thema ausgehenden Folge der fünf Variationen eine durchaus stringente Gliederung erkennen.⁴¹ Wie die Synopse der Incipits in Abbildung 5 und das untere Segment der vergleichenden Verlaufsübersicht in Abbildung 6 andeuten, bilden die Variationen 1, 3 und 5 einen Variationsstrang figurativer Anreicherung und Paraphrasierung, in dessen Verlauf sich die Bewegung von Achteltriolen- über Sech-

³⁶Ebenso lassen die folgenden Leerseiten der Reinschrift keinerlei Absicht Schumanns erkennen, die Variationenfolge noch fortzusetzen.

³⁷Litzmann II, S. 297–300. – Becker, „Notizen“, S. 213.

³⁸Louis Jebb, „Schumann's last, lost variation“, in: *The Spectator* vom 22. Juli 1989, S. 34 f.

³⁹Ebd., S. 35.

⁴⁰Schumanns Thema scheint – wie auch ein anderes Manuskript aus dem Brahms-Kreis zeigt – gelegentlich von Clara Schumann oder Brahms für Freunde gespielt bzw. nach dem Erscheinen von Johannes Brahms' vierhändigen *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 23 versuchsweise (das heißt ohne Kenntnis von Schumanns Originalthema) für zwei Hände re-transkribiert worden zu sein. Meiner Kollegin Dr. Katrin Eich (Kiel) danke ich für den Hinweis auf eine entsprechende Niederschrift des Themas für Thusnelda Hübbe, geb. Wagner (aus dem Umkreis von Brahms' einstigem Hamburger Frauenchor), bei der ganz offensichtlich Brahms' vierhändig gesetztes Thema für Klavier zu zwei Händen re-transkribiert wurde. Die scheinbare Auslassung der Takte 9–11 dürfte darauf beruhen, dass die Wiederholung der Anfangstakte (T. 0²–4¹) nicht durch Wiederholungszeichen samt Prima-/Seconda-volta-Bezeichnungen kenntlich gemacht ist.

⁴¹Vgl. Synofzik, „Variationen“, S. 430 f.



Bars 11–20 of the manuscript in Princess Christian's hand, showing significant departures from the original theme.

Abbildung 4: Faksimile aus: Louis Jebb, Schumann's last, lost variation, in: *The Spectator*, 22. Juli 1989: fehlerhafte bzw. fehlerinnerte Niederschrift von Schumanns Thema (Ausschnitt)

zehnteltriolen- bis zu Zweiunddreißigstel-Figurationen steigert. Einen zweiten Strang bildet das Thema zusammen mit den Variationen 2 und 4, bei denen die melodische Konsistenz des Themas weithin gewahrt bleibt: Wird die Themamelodie in der 2. Variation durch kanonische Führung in wechselnden Abständen gleichsam verdoppelt,⁴² so wird sie in der 4. Variation nach g-Moll versetzt, harmonisch teilweise mediantisch umgedeutet und von dynamisch profilierten Auftaktwendungen umgittert, die ihrerseits aus dem Thema abgeleitet sind. Die figurative 5. Variation bildet zugleich eine Art Synthese beider Variationsstränge, da hier die Themamelodie nicht mehr als Konkretum figurativ umspielt wird, sondern sich in Vorhalts- und Wechselnotenfigurationen auflöst, die aus der Themamelodie abgeleitet sind. Die Figurationen nehmen ihrerseits eine autarke melodische Kontur an, wobei die metrisch akzentuierten Vorhalte reizvoll mit dem harmonischen Verlauf des Themas dissonieren.

Das hier zunächst nur grob skizzierte Variationskonzept ist bei aller Eigenständigkeit äußerlich durchaus der Tradition der Gattung „(Klavier-)Vari-

⁴²Kanonabstände in der 2. Variation, Angaben gemäß durchlaufender Taktzählung in Seifferts Edition von 1995: Schumann, *Variationen* (Seiffert):

- 1/2-taktig (= Viertelnote): T. 56/57–60/61, 64/65–68/69;
- 1-taktig (= halbe Note): T. 60/61–63/64, T. 68/69–72/73, 82–84;
- 2-taktig: T. 72/73–80/81;
- T. 80/81–82: rhythmisch-satztechnisch freie bzw. fragmentarische Kanonik, meist quasi im Drei-Achtel-Abstand zur Diskantmelodik.

TEMA

Leise, innig

VAR. I

VAR. II

Canonisch

VAR. III

Etwas belebter

VAR. IV

m.s.

VAR. V

Abbildung 5: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Incipits von Thema und Variationen 1–5 (Wiedergabe hier und im Folgenden mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlages, München, Ausgabe: Robert Schumann, Thema mit Variationen – „Geistervariationen“, nach dem Autograph und einer Abschrift hrsg. von Wolf-Dieter Seiffert, München 1995)

1. Klaviersonate für die Jugend op. 118a (Kindersonate), 2. Satz: Thema mit Variationen

■Thema: 6 Takte. Diskant-Melodik, quasi Portato-Artikulation. 4/4, e
 ■Variation 1: 6 Takte, Diskant-Melodik, Legato-Artikulation, integrierte Achtel-Begleitung. 4/4, e
 ■Variation 2: 6 Takte. Bass-Melodik, Diskant teils Gegenbewegung, teils im doppelten Kontrapunkt zu Variation 1, Fortsetzung der integrierten Achtel-Begleitung. 4/4, e
 ■Variation 3: 6 Takte. Mittelstimmen-Melodik, Bass teilweise wie in Thema und Variation 1, integrierte achtertriolische Diskant-Begleitung. 4/4, e
 ■Variation 4: 6 Takte, Maggiore-Variation in Dur-Variante. Diskant-Melodik, teils akkordischer, teils stimmig differenzierter 3–4-stimmiger Unterstimmensatz, harmonische Differenzierungen (z. T. Zwischendominanten). 4/4, E
 ■Variation 5 mit Coda: 10 (= 6+4) Takte. Im Hauptteil Diskant-Melodik mit fortsetzenden Sechzehntel-Figuren (dabei neue Quasi-Bassführung), Bewegungsausgang an Phrasenenden (Achtel, Vierteltriolik, Viertel), Coda: 2-taktige Schlussphrase des Themas nunmehr im Bass wiederholt und stimmig erweitert, Tonika-Ausgang. 4/4, e
40 Takte

2. Violinsonate d-Moll op. 121, 3. Satz: Leise, einfach

■Thema: 24 Takte. Wechsel Violin-Pizzicato-Akkorde und Klavier-Akkord. 3/8, G
 ■[Variation 1]: 24 Takte. Melodie VI., Klav. mit Sechzehntel-Begleitfigurierung, vereinzelt gliedernde Sechzehntel-Triolik (T. 35², 37²⁻³, 38², 42³, 45³). 3/8, G
 ■[Variation 2] *Etwas lebhafter*: 24 (23+1 Überleitungstakt [Beginn des *Etwas bewegter*]) Takte. VI.: Melodie/Begleitung in Doppelgriffen, Klavier: synkopisch nachschlagende Begleitung ebenfalls mit Melodie-Kontur (Komplementärrhythmik), überleitender Schlusstakt führt erneut Sechzehnteltriolik ein. 3/8, G
 ■[Variation 3] Fortsetzung des *Etwas bewegter*: 33 Takte, Minore-Variation in Tp. Etablierung der Sechzehnteltriolik für Rückgriff auf Scherzo-Hauptthema samt Einschaltung des Themenbeginns in Minore-Gestalt samt Abwandlung, ‚Fantasievariation‘. 3/8, e
 ■[Variation 4] *Tempo wie vorher* (d. h. Fortsetzung des *Etwas bewegter*): 35 (23/24+12/11) Takte. VI.: Melodie/Begleitung in Doppelgriffen; Klav.: Zweiunddreißigstel-Figurierung; Coda-Thema aus T. 8/9–12 des Themas abgeleitet, dazu Rückgriffe aufs Scherzo-Hauptthema. 3/8, G
140 Takte

Thema mit Variationen. Clara gewidmet, Anh. F39, komponiert ab 17/18. Februar 1854, Reinschrift abgeschlossen am 28. Februar

■Thema. *Leise*(,)* *innig*: 28 (mit Wiederholung: 40) Takte, Parallelen- und Akkordsatz, z. T. stimmig differenziert, ausgedehnte Orgelpunkt-Strecken (Es: 6 Takte, später 4 [5] Takte im A-Teil; B: 9 Takte ab Ende A-Teil und zu Beginn des B-Teils). 2/4, Es * = Arbeitsautograph A₁ mit, Reinschrift A₂ ohne Komma.
 ■Variation 1: 28 Takte, Melodie Diskant, **Achtertriolen-Begleitung** in Mittelstimme(n) mit (z. T. Doppel-)Vorhalt- und Wechselnoten, Aufbrechen der Orgelpunkte (z. T. nur latent). 2/4, Es
 ■Variation 2 (*Canonisch*): 29 Takte (wegen auslaufender Kanonik zusätzlicher Endtakt), ½-, 1- oder 2-taktige Kanonrelation zwischen Diskant- und (unterer) Mittelstimme, an Umschaltstellen freiere Kanonführung, Orgelpunkte des Themas teils durch Vorschlagnoten restituiert, gelegentlich zugunsten der Kanon-Harmonik unterbrochen), **Achtel-Bewegung** (nur anfangs Achtel-Triolik als rhythmischer Rückverweis auf Var. 1). 2/4, Es
 ■Variation 3 *Etwas belebter*: 28 Takte: Melodie zunächst in Mittelstimme, **Sechzehnteltriolen-Figurierung** überwiegend in Diskant-Begleitung, im zweiten Abschnitt des A-Teils vorübergehend in Ober- bzw. Mittelstimme, aufgelockertes rhythmisches Modell, Vorschlag-, Repetitions-, Wechsel- und Vorhaltnoten, Figuren aufgewertet (gestisch aufgeladen). 2/4, Es
 ■Variation 4: 28 Takte: mediantisches MINORE (Tg/Dp g-Moll; vgl. Repräsentant im 2. Satz des Violinkonzertes WoO 11), Melodie in Mittelstimme, ist eingelagert in Gitter korrespondierender Auftaktwendungen, die in Diskant- bzw. Basslage „verarbeitet“ werden und aus den Auftaktelementen des Themas gewonnen ist (A-Teil: T. 4/5 und T. 12/13 mit Quart- bzw. Sextauftakt; am markantesten im B-Teil: T. 16/17 und T. 20/21 mit Septim- bzw. Nonen-Vorhalt); „neapolitanische Wendungen mit As-Anteil als Verweis auf Tonika Es-Dur, Auftakt-Gitter ist dynamisch profiliert; gelegentlich fallen Auftakt- und Melodienoten zusammen. **Viertel- und Achtel-Bewegung**. 2/4, g
 ■Variation 5: 30 Takte (16 + 12 + 1 + 1); Melodie-Umspielung in **Sechzehntel-Bewegung** Diskant (Vorhalts-Umspielungen oder einfache Vorhalte, oft kleine, leiterfremde Sekunden), melodisch-gestische Figurierung. AUSNAHMEN: T. 17–18: halbe Noten wie im Thema und in Variationen 1–4, in T. 17 Sechzehntel-Figurierung nunmehr in Mittelstimme unter Melodienoten, Aussetzen der (orgelpunktartigen, zumeist halbtaktigen) Bassimpulse; T. 18: Wiedereinsetzen der Bassimpulse, doch Aussetzen der bisher führenden Sechzehntel-Figurierung: STILLSTAND-Wirkungen! Irisierende **Zweiunddreißigstel-Begleitfiguren** in Mittelstimmen mit Wechselnoten-Mustern, den Bassimpulsen gleichsam nachschlagend, untere Wechselnote oft leiterfremd, Orgelpunkte wie im Thema. B-Teil ohne dynamische Angaben, abschließender Quart-Auftakt *B-es* (quasi Mittelstimmen-Signum). 2/4, Es
171 Takte

Abbildung 6: Verlaufsübersicht Kindersonate op. 118a, 1. Satz; 2. Violinsonate op. 121, 3. Satz; Variationen Anh. F39

ationen“ verpflichtet. Stärker als die anderen Variationswerke und -sätze Schumanns markieren die *Es-Dur-Variationen* freilich den lyrisch-intimen Gegenpol zum virtuos-brillanten Variationstypus des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts, den Schumann in seinen *Abegg-Variationen* op. 1 einst aufgegriffen und poetisch umfunktioniert hatte. Traditionskonform sind insbesondere die sukzessive Steigerung der rhythmischen Bewegung, die Einbeziehung kontrapunktischer – in diesem Fall: kanonischer – Gestaltung und die Aufnahme einer Minore-Variation, die hier nicht in die Tonikavariante oder -parallele (es- bzw. c-Moll), sondern in die Medianten g-Moll (Tonikagegenklang) versetzt ist.⁴³ Nach dieser rhythmisch gradlinigen, figurationsfreien 4. Variation mag Variation 5 vom Notenbild her zunächst wie eine traditionelle abschließende Passagenvariation wirken. Doch konstituieren die Sechzehntelbewegungen, wie schon erwähnt, neue melodische Figurationen, und auch die Zweiunddreißigstelbewegung in der mittleren Schicht des Klaviersatzes wirkt eher irisierend als brillant. Der gewohnte Kehraus-Charakter einer figurativ-virtuosen Schlussvariation wird umfunktioniert zu intimen poetisch-lyrischen Schlussgesten.

These 5: Die *Es-Dur-Variationen* sind in Schumanns Variations-schaffen nicht isoliert (Intertextualität II)

Sicherlich lassen sich die *Es-Dur-Variationen* mit ihren 171 notierten Takten weder vom konzeptionellen Aufriss noch vom Umfang her sinnvoll mit den großen selbständigen Variationszyklen für ein bzw. zwei Klaviere – den *Impromptus* op. 5, den *Symphonischen Etüden* op. 13 sowie *Andante und Variationen* op. 46⁴⁴ – oder auch mit den kürzeren *Abegg-Variationen* op. 1 vergleichen, wenn auch in der Schumann-Literatur gelegentlich die gattungsspezifische Verbindungslinie zwischen Schumanns Opus 1 und seinem letzten Variationswerk gezogen worden ist.⁴⁵ Doch obgleich die *Abegg-Variationen* in der Zahl der Variationen mit den *Es-Dur-Variationen* identisch sind und beide Werke im Umfang nicht gerade extrem weit auseinander liegen (*Abegg-Variationen*: 228 Takte; *Es-Dur-Variationen*: 171 Takte), gehören sie unterschiedlichen Variationstypen an. Denn die *Abegg-Variationen* repräsentieren in ihrer auf gleichsam poetische Brillanz und Charakterkontraste zielenden

⁴³Die Tonartenfolge Es–g–Es der Variationen 3–5 ist sicherlich primär mediantisch aufzufassen (T–Tg–T), wengleich theoretisch auch von einer mittelbaren Dominantrelation gesprochen werden könnte (T–Dp–T).

⁴⁴Dies gilt unabhängig von den unterschiedlichen und unterschiedlich umfangreichen Fassungen der drei Werke.

⁴⁵Siehe Knechtges, *Späte Klavierwerke*, S. 248. – Synofzik, „Variationen“, S. 430.

Anlage mit einer langsameren „Cantabile-Variation“ an vorletzter Stelle und dem stark erweiterten „Finale alla Fantasia“ konzeptionell den Typus der ‚Allegro-Variationen‘ – einen Typus, der hier freilich in allen musikalischen Parametern ungemein verdichtet und entkonventionalisiert ist. Dagegen sind die *Es-Dur-Variationen* dem langsameren Typus der ‚Andante-‘ oder ‚Adagio-Variationen‘ zuzurechnen.

Damit ist bereits die grundsätzliche konzeptionelle Ambivalenz der *Es-Dur-Variationen* angesprochen: Sie gehören einem Variationstypus an (wobei der Begriff „Typus“ hier lediglich in ganz allgemeinem Sinne verwendet sei), der sich traditionell vor allem in den Mittelsätzen zyklischer Werke findet und weit eher auf die Themamelodie fixiert bleibt als in selbstständigen Variationenwerken. So stehen die *Es-Dur-Variationen* in Schumanns Œuvre konzeptionell denn auch den Variationssätzen zweier zyklischer Werke relativ am nächsten – Sätzen, die ebenfalls zum Typus der Andante- bzw. Adagio-Variationen zählen (siehe Übersicht Abbildung 6):

Mehrfach wurde der langsame Satz der 1. *Klaversonate für die Jugend* (*Kindersonate G-Dur* op. 118a) in der Schumann-Literatur mit den *Es-Dur-Variationen* verglichen.⁴⁶ In der Folge von Thema und fünf Variationen scheint der Satz („Thema mit Variationen. Ziemlich langsam“, Viertel = 68) zunächst bemerkenswerte Affinitäten zu den *Es-Dur-Variationen* aufzuweisen, ohne dass man bei diesen pauschal von einer „schlichte[n] Gestaltungsweise“⁴⁷ sprechen sollte. Beide Variationenfolgen wahren den vergleichsweise engen Bezug zu den melodisch-harmonischen und formalen Konturen des Themas. Gemeinsam ist ihnen auch die gattungstypische Zunahme der rhythmischen Intensität von dominierender Viertel- über Achtel- und Achteltriolenbewegung bis hin zur Auflösung in Sechzehntelfigurationen. (Dass die Zunahme der rhythmischen Bewegung in den Variationen der *Kindersonate* noch demonstrativer ausfällt, hat sicherlich „didaktische“ Gründe.) In beiden Fällen wechselt die vorletzte Variation das Tongeschlecht. Allerdings sind die spieltechnischen, klanglichen und gestalterisch-expressiven Ansprüche der *Es-Dur-Variationen* weitaus höher anzusiedeln, da ihnen die „musikpädagogische“ Konzeption der drei *Jugendsonaten* abgeht, die natürlich auch den Variationssatz der *Kindersonate* prägt.⁴⁸ So lässt sich der Variationssatz der *Kindersonate* op. 118a mit seinen stark reduzierten Satzdimensionen und spieltechnischen Anforde-

⁴⁶Siehe Synofzik, „Variationen“, S. 431. – Knechtges, *Späte Klavierwerke*, S. 269, Anmerkung 250. – Vgl. Kapp, *Spätwerk*, S. 42.

⁴⁷Synofzik, „Variationen“, S. 431.

⁴⁸Siehe dazu unten S. 297 f.

rungen und in seiner didaktisch-poetischen Konzeption letztlich doch kaum nachhaltig und sinnvoll mit den *Es-Dur-Variationen* vergleichen.

Weit näher steht Schumanns letztes Variationswerk konzeptionell dem langsamen Satz der 2. *Violinsonate d-Moll* op. 121. Schon mit seiner Satzbezeichnung „Leise, einfach“ (Achtel = 74) steht er dem „Leise, innig“ überschriebenen Es-Dur-Thema auffallend nahe. Seine Melodik ist anfangs ähnlich stark auf die Tonikaterz zentriert, wird durch die akkordischen Nachschläge des Klaviers indes mit einem charakteristischen Echoschatten versehen. Ähnlich wie die *Es-Dur-Variationen*, die um eine Variation und damit um 31 Takte kürzer sind, bleibt der Variationssatz der d-Moll-Sonate der Themamelodie weithin verhaftet. Eine gewisse Ausnahme bildet hier nur die fantasieartig ausgeweitete 3. Variation, die als Minore-Variation zwar ebenfalls an vorletzter Stelle steht, doch zitathaft auf den vorangehenden Scherzosatz zurückgreift. Insgesamt wird im Variationssatz der 2. Violinsonate die rhythmische Bewegung direkter gesteigert als in den *Es-Dur-Variationen* und zusätzlich durch gestufte Temposteigerungen intensiviert: Sie führt vom Achtelmodus des Themas über die durchlaufende oder komplementärrhythmisch erzielte Sechzehntelbewegung von Variation 1, die an drei Stellen⁴⁹ gleichsam vorahnend durch Sechzehnteltriolen modifiziert wird, zur leicht gesteigerten Bewegung „Etwas lebhafter“ mit synkopisch intensivierter Sechzehntel-Komplementärbewegung, durch die die Ausweitung des Klangraumes – mittels der Violin-Doppelgriffe und des gleichsam dreischichtigen Klaviersatzes – rhythmisch unterstrichen wird (T. 49 ff.).⁵⁰ Bleibt diese Bewegungsart partiell auch in der folgenden, im Tempo nochmals minimal angezogenen 3. Variation (T. 72 ff.) wirksam, so wird sie nun durch Sechzehnteltriolik gesteigert, so dass in Thematik, Taktart, Tempo und Rhythmus der zitierende Rückgriff auf den 2. Satz möglich wird: „Etwas bewegter (Die 16^{tel} Triolen wie im Scherzo die 8^{tel})“. Die abschließende 4. Variation belässt es beim nun erreichten Temponiveau („Tempo wie vorher“; T. 105/106 ff.) und umhüllt die ursprüngliche, von der Violine anfangs in Doppelgriffen präsentierte Themamelodie mit Zweiunddreißigstelfigurationen des Klaviers. Die Bewegungsspreizung zwischen Melodik und Begleitfiguration ist Endpunkt und zugleich Repräsentant des zweistufigen Bewegungssteigerungs-Prozesses. So unterscheidet sich auch der langsame Satz der 2. Violinsonate trotz struktureller und expressiver Affinitäten letztlich klar vom Variationskonzept der *Es-Dur-Variationen*.

⁴⁹T. 37²–38² (in T. 38¹ kurzzeitig durch binäre Bewegung unterbrochen), T. 42³ und T. 45³.

⁵⁰Sie hält nur vor der letzten Phrase einmal inne (T. 68).

These 6: Die *Es-Dur-Variationen* sind in Schumanns Variations-schaffen nicht isoliert, doch singulär

Trotz einer gewissen konzeptionellen Nähe zu den Variationssätzen der *Kindersonate* op. 118a und der 2. *Violinsonate* op. 121 haben die *Es-Dur-Variationen* in Schumanns Œuvre eine singuläre Stellung. Denn handelte es sich dort um langsame Binnensätze von Sonatensatzzyklen, so repräsentiert Schumanns letztes Originalwerk den Typus autarker Andante- bzw. Adagio-Variationen ohne zyklischen (Außen-)Kontext. Bezeichnenderweise sind die Variationen hier durch Zäsuren deutlich voneinander und vom Thema abgesetzt. Während bei Schumann sonst nicht nur die selbstständigen Variationszyklen, sondern auch Variations-Binnensätze oft tempovariabel sind,⁵¹ verbleiben die *Es-Dur-Variationen* im langsamen Tempoareal, da selbst die Bezeichnung der 3. Variation („Etwas belebter“) eher deskriptiv als animativ zu sein scheint, also eher angibt, dass die rhythmische Bewegung durch die Einführung der Sechzehnteltriolik zunimmt, als dass sie ihrerseits eine merkliche Temposteigerung fordern würde. Wenn dem Werk verschiedentlich eine gewisse Einförmigkeit und Kontrastarmut nachgesagt oder vorgeworfen wurde, liegt dies zum einen daran, dass die Variationen vergleichsweise stark auf die Themamelodie fixiert bleiben, und zum anderen an der relativ starken Konstanz von Tempo und Charakter.⁵² So ergibt sich das Paradoxon, dass die *Es-Dur-Variationen* als autarkes Variationswerk doch unzweifelhaft im Gestaltungs- und Ausdrucksbereich eines langsamen Binnensatzes verbleiben, sich den Kontrastzwängen eines autarken Variationenwerkes also zu verweigern scheinen.

⁵¹Tempovariabel sind neben dem schon erörterten langsamen Satz der 2. *Violinsonate* op. 121 auch die variationsartigen langsamen Sätze der *Klaviersonate f-Moll* op. 14, des *Streichquartetts F-Dur* op. 41 Nr. 2 und der als Scherzo-Vertreter fungierende 2. Satz des *Streichquartetts A-Dur* op. 41 Nr. 3.

⁵²Wenn Joseph Joachim eine vergleichbare Variationskonzeption wenige Jahre später mit Brahms anhand von dessen *Variationen über ein eigenes Thema* op. 21 Nr. 1 diskutierte, tadelte er in der von Brahms später noch stark überarbeiteten ursprünglichen Fassung gerade die willkürlichen, „geistreich gemachten“ Charakter- und Tempokontraste. Diese schienen ihm nicht zu dem kantablen, am Anfang und Ende stark von Tonika-Orgelpunkten geprägten Thema zu passen, das er mit Epitheta wie glaubenstief, sanft, zärtlich, süß, weich, warm versah. Siehe *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, Bd. 1, hrsg. von Andreas Moser (= *Brahms-Briefwechsel*, Bd. 5), Berlin 31921, S. 176 und 179. – Vgl. Michael Struck, „Dialog über die Variation – präzisiert. Joseph Joachims ‚Variationen über ein irisches Elfenlied‘ und Johannes Brahms' Variationenpaar op. 21 im Licht der gemeinsamen gattungstheoretischen Diskussion“, in: *Musikkulturgeschichte. Festschrift für Constantin Floros zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Peter Petersen, Wiesbaden 1990, S. 105–154, hier 147–150.

These 7: Die *Es-Dur-Variationen* sind ein „privates“ Werk

Der Rahmen, in dem sich das eben genannte Paradoxon künstlerisch in gewisser Weise auflösen lässt, ist die Kategorie des „privaten“ Werkes – eine kompositorische Textsorte, die wir in Schumanns Œuvre gelegentlich antreffen. Hierzu wären nicht so sehr die zweistimmigen Gesänge von „Marie und Papa“ (Anh. M 13 und 14) zu zählen, die weniger künstlerische als familiäre musikalische Ereignisse repräsentieren, und ebenso wenig das kurze *Albumblatt für Niels W. Gade „Auf Wiedersehn“* (Anh. M6) mit seinem intendierten Fragmentcharakter (wobei das Fragmentarische den ins Imaginäre reichenden Beginn betrifft, aus dem heraus die viertaktige, anagrammatisch grüßende Schlusskadenzierung in die musikalische Realität hineinragt).

Als „private“ Werke seien vielmehr abgeschlossene Kompositionen verstanden, die in Umfang und Kunstanspruch entsprechenden veröffentlichten Werken Schumanns gleich- oder nahekomen:

Als „privates“ Werk kann zweifellos das *Geburtstaglied für Clara*⁵³ (Anhang M15) gelten, das Schumann am 20. August 1853 auf sein bereits 1840 verfasstes Gedicht *Die Orange und Myrthe hier* schrieb und am 13. September zu Claras Schumanns 34. Geburtstag anlässlich der Schenkung eines neuen Flügels des Düsseldorfer Klavierbauers Johann Bernhard Klems aufführen ließ. Bei dieser „Im ruhigen Tempo“ wiederzugebenden Komposition in E-Dur bilden die vier Gesangspartien mit ihrer teilweise eher deklamatorischen als liedhaft-kantablen Gestaltung den vokalen Vordergrund, während das Klavier mit seinen expressiven Figurationen und dem würzigem Wohllaut ihrer Vorhalts- und Durchgangsdissonanzen das innere Sprachzentrum, ja die musikalische Seele des Werkes bildet und in den anderthalb Schlusstakten nach Ende des Gesanges erst figurativ, dann im pedal-generierten Nachklang allein ‚spricht‘. Synofzik verwies auf die „elaborierte Harmonik“ des 18-taktigen Werkes, das er als „Kleinod unter den Kompositionen des letzten Schaffensjahres“ bezeichnete.⁵⁴ Gerade im Hinblick auf die vorhaltsreichen ‚sprechenden‘ Klaviergesten ist eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem *Geburtstaglied für Clara* und den figurativen Arealen der *Es-Dur-Variationen* unverkennbar. Als „privates“ Werk von Kunstrang war das *Geburtstaglied* gemäß Gedichttext und Aufführungssituation der Vertonung eindeutig und ausschließlich an Clara Schumann adressiert, wobei der engste Familien- und Freundeskreis zur vorgesehenen Rezipientengruppe zählte. Gleiches galt einige Monate später

⁵³ „Geburtstaglied f.[ür] Kl.[ara]“ lautete Schumanns *Haushaltbuch*-Eintragung zur Entstehung des in beiden erhaltenen Manuskripten titellosen Werkes (*Tb III*, S. 633).

⁵⁴ Thomas Synofzik, „Bei Schenkung eines Flügels „Die Orange und Myrthe hier“ für vier Solostimmen und Klavier Anhang M15“, in: *Loos II*, S. 445 f., hier 446.

für die *Es-Dur-Variationen*: Zwar stellte deren nachträglich notierter Titel das Werk ausdrücklich in die Gattungstradition der Variationenfolge, doch galt die Zueignung wiederum Clara, die Schumann bei der Übersendung der Reinschrift bat, das Werk ihrer Freundin Rosalie Leser vorzuspielen.⁵⁵ Clara Schumanns Äußerungen über die Variationen, die ihr nach Schumanns Überführung nach Endenich zunächst zum Troste dienten,⁵⁶ zeigen eindeutig, dass ihr der „private“ Charakter bewusst war.

Zu den „privaten“ Werken zählte jahrelang auch das am 18. Dezember 1838 komponierte Klavierstück in A-Dur, das Schumann seiner Braut Clara im Manuskript unter dem Titel *Wunsch* Heiligabend 1838 schenkte und nach und nach auch noch für einige Freunde aufschrieb.⁵⁷ Dreizehn Jahre lang fungierte es als „private“ Komposition, bis es Ende 1851 als Eröffnungstück der *Bunten Blätter* op. 99 publiziert wurde und somit vom „privaten“ zum „öffentlichen“ Werk mutierte.⁵⁸

Die Frage, ob Schumann auch beim *Geburtstaglied für Clara* oder bei den *Es-Dur-Variationen* einen späteren Funktionswechsel vom „privaten“ zum „öffentlichen“ Werk einkalkulierte, kann nur hypothetisch und mit der gebotenen Skepsis beantwortet werden: Die Relation von Text und Musik im *Geburtstaglied* spricht ebenso wie Entstehungsumstände und Konzeption der *Variationen* gegen eine solche Annahme – es sei denn, man wollte zusätzlich darüber spekulieren, ob Schumann die Variationenfolge später möglicherweise in ein mehrsätziges Werk hätte integrieren wollen oder können. Doch für diese Vermutung gibt es keine triftige Argumentationsbasis. Nachdem Schumann im Brief an Clara Schumann vom 14. September 1854 den Wunsch geäußert hatte, das Werk noch einmal zu sehen, wurde ihm dieser nach Vermutung Bernhard R. Appels möglicherweise sogleich erfüllt.⁵⁹ Auf jeden Fall zeigt ein erhaltener Notizzettel Clara Schumanns, dass Brahms bei seinem

⁵⁵Siehe oben S. 263.

⁵⁶Siehe *Litzmann II*, S. 309. Peters' Darstellung von Clara Schumanns Verhältnis zu den Variationen und insbesondere seine Aussage: „Sie mochte diese Variationen nicht.“ (ohne Beleg und ohne angemessene Reflexion über Clara Schumanns damalige seelisch-körperliche Situation), erscheint biographisch-historisch wie psychologisch unangemessen, ja letztlich absurd (Peters, *13 Tage*, S. 137, vgl. S. 136 und 98).

⁵⁷Weitere Niederschriften des Stückes fertigte er mit wechselnden Titeln (*An C.; Einfach; Lied*) oder titellos zu Weihnachten 1838, zur Jahreswende 1838/39, 1841 sowie zu einem unbekannten Zeitpunkt an; siehe *RSW*, S. 430.

⁵⁸Siehe ebd., S. 427–433.

⁵⁹Appel, *Endenich*, S. 140 mit Anm. 312. Nicht auszuschließen ist indes, dass Schumanns Bitte um Übersendung des Werkes erst erheblich später erfüllt wurde: Am 14. April 1855 vermerkte Clara Schumann im *Haushaltbuch* u. a. die Bezahlung einer Abschrift der „Var:[iationen] Es Dur“, die der Düsseldorfer Kopist Friedrich Anton Schlatterer angefertigt

Besuch am 11. Januar 1855 in Endenich mit Schumann auch über die *Es-Dur-Variationen* gesprochen zu haben scheint, ohne dass die Ursache dafür zu ermitteln wäre.⁶⁰ Wenn Clara Schumann im *Haushaltbuch* am 14. April 1855 Kopistenhonorare für Abschriften der *Gesänge der Maria Stuart* op. 135 und der *Es-Dur-Variationen* vermerkte, könnte dies im Falle der Variationen im Zusammenhang mit Schumanns früherem Wunsch gestanden haben. Vielleicht aber wurde die vom Düsseldorfer Kopisten Friedrich Anton Schlatterer stammende Abschrift auch allein auf Brahms' Wunsch hin angefertigt, nachdem Schumann im Januar 1855 die Erlaubnis dazu erteilte.⁶¹ (Immerhin komponierte Brahms später seine vierhändigen *Schumann-Variationen* op. 23 über Schumanns Es-Dur-Thema und erhielt Schlatterers Abschrift zu einem unbekannten Zeitpunkt von Clara Schumann zum Geschenk – vielleicht schon 1855, spätestens aber 1868.)⁶² Seifferts Vermutung, dass Schlatterers Abschrift Korrekturen von Schumanns Hand enthalten könnte, bleibt hypothetisch und würde, selbst wenn sie zuträfe, nicht bedeuten, dass Schumann die Variationen zu veröffentlichen gedachte. Nach heutigem Kenntnisstand war Schlatterers Abschrift der *Es-Dur-Variationen* somit nicht, wie Synofzik annahm, eine „offenbar als Stichvorlage geplante Reinschrift“,⁶³ sondern eine in Brahms' Besitz gelangte „private“ Abschrift eines „privaten“ Werkes.

These 8: Die künstlerische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den *Es-Dur-Variationen* und ihrer Konzeption litt lange Zeit an Überlieferungsdefiziten

Diese These betrifft nicht nur die frühesten, allein das Es-Dur-Thema umfassenden Publikationen – also das vierhändig gesetzte Thema zu Beginn von Brahms' 1863 publizierten *Schumann-Variationen* op. 23 und die Erstveröffentlichung der zweihändigen Originalgestalt im 1893 erschienenen Supple-

hatte; in diesem Fall könnte Schumann die Abschrift, wie Seiffert vermutet, noch in Endenich korrigiert haben. Siehe *Tb II*, S. 658. – Seiffert, „Variationen“, S. 197–207, 211–214.

⁶⁰Ebd., S. 197 f.

⁶¹*Tb III*, S. 658. Die Abschrift der *Gedichte der Königin Maria Stuart* op. 135 wurde dagegen von vornherein als Stichvorlage zur Publikation des Werkes durch den Leipziger Verlag C. F. W. Siegel angefertigt und von Clara Schumann am 10. April 1855 an diesen gesandt. Siehe *Schumann Briefedition*, Serie III, Bd. 3: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern III*, hrsg. von Petra Dießner, Irmgard Knechtges-Obrecht und Thomas Synofzik, Köln 2008, S. 407; vgl. S. 403–408.

⁶²Die Abschrift befindet sich in Brahms' Nachlass im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Vgl. *RSW*, S. 693. – Seiffert, „Variationen“, S. 196–207, 211–214. – *CS-JB Briefe I*, S. 582.

⁶³Synofzik, „Variationen“, S. 430.

mentband der alten Schumann-Werkausgabe –, sondern auch Geiringers Erstausgabe von Schumanns *Es-Dur-Variationen*. Betroffen sind insbesondere die beiden Taktpaare 18/19 und 22/23 im zweiten Teil des Themas. Auslöser der Überlieferungsdefizite war die erwähnte Abschrift des Düsseldorfer Kopisten Schlatterer aus dem Jahre 1855, die in Brahms' Besitz überging. Hatte Schumann in seiner Reinschrift (A_2) ebenso wie schon bei der ersten Niederschrift (Arbeitsmanuskript A_1) in den Taktübergängen T. 18/19 und 22/23 in der Diskantmelodie Haltebögen für die Noten g^1 - g^1 bzw. b^1 - b^1 notiert (siehe Abbildung 7a; vgl. Abbildungen 1a/b), so fehlt in Schlatterers Abschrift der erste Haltebogen im Übergang T. 18/19 für g^1 - g^1 , während er bei der Sequenzierung in T. 22/23 für b^1 - b^1 vorhanden ist (siehe Abbildung 7b). Im Thema seiner *Schumann-Variationen* op. 23 ließ Brahms auch noch den zweiten Haltebogen von T. 22/23 weg, glich also editorisch genau in die falsche Richtung an (siehe Abbildung 7c). Dagegen folgen der Supplementband der Schumann-Ausgabe und Geiringers Erstausgabe der *Es-Dur-Variationen*⁶⁴ wiederum Schlatterers Abschrift, behandeln die Parallelstellen also wie Varianten ohne und mit Überbindung (siehe Abbildung 7b).⁶⁵

So wurde lange Zeit ein wesentliches konzeptionelles Charakteristikum von Schumanns *Es-Dur-Variationen* verschleiert: die rhythmisch-harmonische Retardation bis hin zum Stillstand, die in den folgenden Bemerkungen zur Konzeption des Werkes zunächst näher erörtert werden soll.

Charakteristika des Variationskonzeptes

1. *Retardation und Stillstand*: Dieses Charakteristikum der *Es-Dur-Variationen* ist als kompositorisches Prinzip direkt aus dem Thema abgeleitet (siehe Abbildung 8, Pfeilmarkierungen). Üben bereits die ausgedehnten Orgelpunkt-Strecken des Themas⁶⁶ eine gewisse Brems- oder Verschleierungswirkung auf

⁶⁴Schumann, *Variationen (Geiringer)*, S. 1.

⁶⁵Das „in England in Privatbesitz befindliche Manuskript“, das Geiringer im Vorwort zu seiner Erstausgabe der *Es-Dur-Variationen* als Editionsvorlage bezeichnete, dürfte eine von jenem Manuskript abgenommene nochmalige Abschrift oder aber eine redigierte Ablichtung von Schlatterers Abschrift (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Nachlass Brahms; siehe Anm. 62) gewesen sein; die Mystifizierung hatte wohl veröffentlichungsrechtliche Gründe, nachdem Geiringer seine Stelle als Kustos der Gesellschaft der Musikfreunde (Archiv, Museum, Bibliothek) hatte aufgeben und vor den Nationalsozialisten nach England fliehen müssen.

⁶⁶T. 1–4 bzw. (bezieht man ein, dass der Tonika-Orgelpunkt später in die Mittelstimme wandert) T. 1–6, T. 9–11 (bzw. T. 9–13¹): T-Orgelpunkt *Es/es(/es¹)*; T. 15–24¹ (sofern die tiefen *B*-Vorschläge von T. 17, 19, 21 und 23² als weiterklingend gedacht werden): D-Orgelpunkt *B(/b)*. Darüber hinaus werden selbst die beiden kadenzierenden Partien



Abbildung 7a: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Thema, Ausschnitt T. 16–24, Bogensetzung gemäß autographen Reinschrift A₂ (Faksimile in: Walter Beck, Robert Schumann und seine Geister-Variationen, Tutzing 1992; Notensatz: Claus Woschenko, Kiel)



Abbildung 7b: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Thema, Ausschnitt T. 16–24, Bogensetzung gemäß Abschrift des Düsseldorfer Kopisten Friedrich Anton Schlatterer (Standort der Abschrift: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Notensatz: Claus Woschenko, Kiel)



Abbildung 7c: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Thema, Ausschnitt T. 16–24, Bogensetzung gemäß Johannes Brahms' Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 23 für Klavier zu vier Händen, Primo-Partie (Notensatz: Claus Woschenko, Kiel)

TEMA

Leise, innig

1. 2.

Abbildung 8: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Thema, T. 1–28 (Ausgabe: Robert Schumann, Thema mit Variationen – „Geistervariationen“, hrsg. von Wolf-Dieter Seiffert, München 1995)

den harmonischen Fortgang des Themas aus, so gibt es darüber hinaus weitere unmittelbare rhythmische Bewegungsstaus und -einhalte. Stärker als der ganztaktige rhythmische Stillstand bei der Dominantklausel in T. 14 wirken die taktübergreifenden, quasi synkopischen melodischen Bewegungsstillstände der erwähnten Taktpaare 18/19 und 22/23 im zweiten Teil des Themas. Noch radikaler sind gleich darauf die melodisch-rhythmischen Haltepunkte der Takte 19/20 und 23/24, die mindestens den Wert einer halben Note (beim ersten Mal, rein melodisch betrachtet, sogar den Wert von fünf Achtelnoten) umfassen. Genau dieses Stillstandsmuster des zweiten Teils wurde durch die defizitäre Textüberlieferung mehr oder weniger stark verfälscht (vgl. These 8).

Die Stillstände des Themas wirken auf die Variationenfolge indirekt schon dadurch ein, dass sämtliche Schlüsse – des Themas ebenso wie der Variationen – durchweg volltaktig gestaltet sind, es also keine Verkürzung des jeweiligen Schlusstaktes zur Kompensation des eröffnenden bzw. des folgenden Anfangsauftaktes gibt.⁶⁷ Zusätzlich retardierend wirken die Fermaten auf dem Doppelstrich nach dem Thema sowie auf den Schlussakkorden der 3. und 5. Variation.

Darüber hinaus reagieren die fünf Variationen ganz konkret auf die Stillstände des Themas – teils verstärkend oder verlagernd, teils durch harmonisch-figuratives Überspielen der ursprünglichen Zäsuren. So wird in Variation 1 der erste generelle melodische Stillstand (T. 46–47/48)⁶⁸ durch die neu eingeführte Achteltriolen-Figuration und die intensivierte Bassbewegung rhythmisch kompensiert (siehe Abbildung 9a). Überdies taucht genau an dieser Stelle in T. 46² mit dem punktierten Repetitionsmotiv der oberen Mittelstimme unversehens ein neues Element auf, das den Auftakt zum zweiten Teil dieser Variation (T. 44/45) modifiziert und sich mit der anschließenden Triolenfiguration kurzfristig zu einem kleinen marschartigen Nebengedanken zu verselbstständigen scheint. Indem das Punktierungsmotiv dieser Marschphrase vor der ebenfalls punktierten Weiterführung der Themamelodie (T. 47¹) zu hören ist, scheint es diese erst zu initiieren; das kommt fast einer Funktionsumkehrung von Melodie und Begleitsatz gleich.

Variation 2 kompensiert die melodischen Stillstände einerseits durch die kanonisch nachfolgende Tenorstimme und durch neue synkopische Mittelstim-

am Ende beider Hauptteile noch von kurzen latenten Mittelstimmen-Orgelpunkten bzw. Liegetönen geprägt.

⁶⁷Demgegenüber zeigen sowohl Brahms' vierhändige *Schumann-Variationen* op. 23 wie auch Schumanns sonstige Variationssätze und -werke bei auftaktig beginnenden Themen entsprechende Schlusstakt-Kompensationen.

⁶⁸Zur Taktzählung siehe Anm. 42.



Abbildung 9a: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Variation 1, Ausschnitt T. 43–52 (Ausgabe: Robert Schumann, Thema mit Variationen – „Geistervariationen“, hrsg. von Wolf-Dieter Seiffert, München 1995)

men-Bewegungen, verdoppelt sie jedoch zugleich in rein melodischer Hinsicht durch die Kanonführung. Dies gilt natürlich auch für den abschließenden melodischen Volltakt, so dass die Variation gegenüber dem Thema um einen Takt verlängert ist.

In der Minore-Variation (Variation 4) werden die rhythmischen Stillstände der Themamelodie zwar in T. 132/133 durch das neu angeschlagene dominante Orgelpunkt-*d* in T. 133 sowie in T. 136/137 durch die – nur scheinbar als Redundanzmotiv wiederholte, tatsächlich aber beide Abschnitte des zweiten Teils verklammernde – Auftaktwendung *D/d-G/g – D/d-G/g* kompensiert (siehe Abbildung 12). Doch wird der Klaviersatz an einer anderen charakteristischen Stillstandsstelle, nämlich am Ende des ersten Teils (T. 128), satztechnisch so ausgedünnt, dass am Ziel der akkordisch kadenzierenden Halbschlusswendung plötzlich allein der akzentuierte ‚leere‘ Oktavklang *D/d/d²* erscheint, dem in diesem Fall klangliche Bremswirkung zukommt. Der minimale Stillstand in T. 119/120 des ersten Teils wird bezeichnenderweise durch das Tonhöhen-Maximum des gesamten Werkes (*d³*) rhythmisch überspielt. Allerdings ist in dieser Variation, wie noch zu zeigen sein wird, das Thema in seiner melodisch-rhythmischen Kontur zwar permanent präsent, ohne jedoch primäre Ereignisschicht zu sein.



Abbildung 9b: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Variation 3, Ausschnitt T. 106–111 (Ausgabe: Robert Schumann, Thema mit Variationen – „Geistervariationen“, hrsg. von Wolf-Dieter Seiffert, München 1995)

Ein weiteres Beispiel für die überspielende Behandlung der Stillstandsbe-
reiche findet sich in der 3. Variation, die durch ihre Sechzehnteltriolen-Figuren
die Stillstände der Themenmelodie und Harmonik rhythmisch a priori zu
kompensieren vermag. An der zweiten Stillstandsstelle des zweiten Teils in
T. 108/109 (siehe Abbildung 9b) wird die von der linken Hand in Tenorla-
ge gespielte Themamelodie von einer kleinen, gleichsam aus den Figurationen
hochgespülten Phrase der rechten Hand überlagert. Deren Folge $(b^1-)c^2-b^1-g^1$
mutet wie ein komprimiertes Echo der gerade beendeten tenoralen Melodieli-
nie von T. 105/106–108 an: Die überlagernde melodische Phrase konkretisiert
sich aus Figurationen heraus für einen Augenblick, um gleich wieder in Figu-
rationen abzutauchen.

Demgegenüber wird der Bewegungsstillstand in der abschließenden 5. Va-
riation auf geradezu existenzielle Weise beleuchtet, ja inszeniert. Hier werden,
wie schon angedeutet, die bisherigen Stränge von Melodie- und Figurationsva-
riation zusammengeführt, indem die Themamelodie durch Vorhaltsfiguratio-
nen paraphrasiert wird und sich dabei in eine neue figurative Melodik verwan-
delt. Doch nicht nur melodisch zieht die letzte Variation Konsequenzen aus

den Wechselnotenfigurationen der 1. und 3. Variation, denn auch die irisierenden nachschlagenden Zweiunddreißigstelfolgen in der mittleren Klangschicht des Klaviersatzes beruhen auf Wechselnotenfigurationen, die von den zumeist halbtaktig wiederkehrenden Basston-Impulsen angestoßen werden. Zu Beginn des zweiten Teils wird das Gleichmaß des bisherigen melodisch-figurativen und rhythmischen Kontinuums indes harsch aufgebrochen (siehe Abbildung 9c): Wie ein Zitat des ursprünglichen Themas erscheinen in T. 158–159 die beiden halben Noten as^1 und g^1 als Melodielinie, während die zuvor melodische Sechzehntelbewegung in die Mittelstimme wandert und die Bassimpulse hier zum ersten und einzigen Mal in Variation 5 entfallen. (An dieser Stelle ist eine philologisch-analytische Nebenbemerkung unumgänglich: Die Herausgeber beider Druckausgaben haben die Nicht-Notation der Bassimpulse in T. 158 für ein Schreibversehen Schumanns gehalten und die betreffenden Oktaven stillschweigend⁶⁹ oder in Klammern⁷⁰ ergänzt, was ich an dieser strukturell kritischen Stelle für eine Fehlentscheidung halte; daher sind in Abbildung 9c die geklammerten Bassoktaven im Notentext der editorisch sonst sehr überzeugenden Henle-Ausgabe getilgt.) In T. 159 setzen dann zwar die Bassimpulse des Dominant-Orgelpunktes ${}_1B/B$ wieder ein, dafür entfällt aber die für die Schlussvariation konstitutive Sechzehntelbewegung. So wird in beiden Takten trotz der weitergeführten Zweiunddreißigstelfiguration in der Tat so etwas wie ein musikalischer Herzstillstand bewirkt, der strukturell und expressiv gleichermaßen verstörend wirkt, ehe in T. 160 die melodische Figuration wieder einsetzt. Der Stillstand ist freilich nicht willkürlich herbeigeführt, sondern repräsentativ für das Thema und die Möglichkeiten seiner Variierung.

In diesen beiden Takten der abschließenden 5. Variation scheinen biographischer, philologischer und analytischer Befund fast untrennbar eng aneinander zu stoßen: Denn genau im Bereich dieses Stillstandes findet sich ja in der Reinschrift der Variationen (A_2) die Schreibzäsur, die möglicherweise im Zusammenhang mit Schumanns Suizidversuch steht ...

2. Strukturelle Mikroverstrebung als zyklisches Moment: Dass die *Es-Dur-Variationen* kein Werkfragment sind, sondern einen Variationszyklus bilden, zeigt sich nicht nur an der Verzahnung und Wechselwirkung der melodiebetonen und der figurativen Variationsstränge oder an den Auswirkungen der thematischen Bewegungsstillstände, sondern auch an mikrostrukturellen Verklammerungen der Variationen. Beispielhaft genannt seien die eng verwandten plagalen Endungen der figurativen Variationen 1 und 3 (Abbildung 10a)

⁶⁹Schumann, *Variationen* (Geiringer), S. 7.

⁷⁰Schumann, *Variationen* (Seiffert), S. 8.



Abbildung 9c: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Variation 5, Ausschnitt T. 156–161 (Ausgabe: Robert Schumann, *Thema mit Variationen – „Geistervariationen“*, hrsg. von Wolf-Dieter Seiffert, München 1995, in T. 158 retuschiert durch Tilgung der vom Hrsg. geklammert ergänzten Bassoktaven ${}_1B/B$)

und die Tonidentität zwischen dem Schlussakkord von Variation 3 mit der nur hier schließend verwendeten Es-Dur-Quinte b^1 im Diskant und dem Anfangsakkord der 4. Variation mit b^1 als g-Moll-Terz. Melodisch subtil verknüpft sind auch die letzten beiden Variationen. Mündet die melodische Endung der 4. Variation auf der Grundlage einer neapolitanischen Schlusskadenz in die Tonfolge $c^2-b^1-as^1-g^1-fis^1-g^1$, so werden die abschließenden beiden Tonpaare zu Beginn der 5. Variation vertauscht zur figurativen Diskantmelodik $fis^1-g^1-as^1-g^1$ (siehe Abbildung 10b).

3. *Funktionswechsel des Themas im Variationskonzept*: Wiederholt wurde in der Schumann-Literatur bemerkt und bemängelt, die *Es-Dur-Variationen* würden sich – mit einer gewissen Ausnahme in der figurativen letzten Va-



Abbildung 10a: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Schluss von Variation 1, T. 53–56, Schluss von Variation 3, T. 112–113 (Ausgabe: Robert Schumann, Thema mit Variationen – „Geistervariationen“, hrsg. von Wolf-Dieter Seiffert, München 1995)

riation – ausgesprochen eng an der Themamelodie orientieren.⁷¹ In der Tat bildet diese stärker als in den meisten anderen Variationenfolgen Schumanns – wenn auch mit deutlichen Affinitäten zu den langsamen Variationensätzen der *Kindersonate* op. 118a und der 2. Violinsonate op. 121⁷² – eine wesentliche Konstante des Werkes. Allerdings fungiert die Themamelodie in den *Es-Dur-Variationen* eben doch nicht durchweg als Primärschicht. Denn in einigen Variationen kommt es, wie angedeutet, gerade an den Stillstandsstellen zur Verselbständigung motivisch-thematischer Gebilde, die kurz auftauchen, sich vor das Thema schieben und wieder versinken. Dies entspricht einem poetisch-fantastischen Prinzip, das Schumann auch in früheren Werken in Gestalt neuer Gedanken, Themen oder auch Zitate – also in der Funktion eines scheinbaren „imprévu“⁷³ – verwendete. In den *Es-Dur-Variationen* geschieht dies

⁷¹Knechtges sprach versuchsweise von einer Orientierung der Variationen 1, 2 und 4 am „Passacaglia-Prinzip“ (Knechtges, *Späte Klavierwerke*, S. 253), was historisch und satztechnisch nicht unproblematisch ist.

⁷²Siehe oben S. 277 f.

⁷³Vgl. Michael Struck, „Beziehungs-Probleme: Zum Verhältnis der Komponisten Schumann und Brahms, dargestellt am Beispiel von Violinsonaten“, in: *„Neue Bahnen“* (siehe

The image shows a musical score for Robert Schumann's *Es-Dur Variationen*. The top system, starting at measure 136, shows the end of Variation 4. It features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The bottom system, starting at measure 141, shows the beginning of Variation 5. It is marked 'VAR. V' and begins with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and fingerings.

Abbildung 10b: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Schluss von Variation 4, T. 136–141, Beginn von Variation 5, T. (141/)142–143 (Ausgabe: Robert Schumann, Thema mit Variationen – „Geistervariationen“, hrsg. von Wolf-Dieter Seiffert, München 1995)

freilich längst nicht so breitflächig wie beispielsweise im 1835 komponierten „Presto passionato“, dem ursprünglichen Finalsatz der *g-Moll-Sonate* op. 22, in dessen durchführungsähnlichem Mittelteil ein neuer Gedanke untergründig angebahnt, dann als leicht vulgäres Thema exponiert und ansatzweise verarbeitet wird, ehe es wieder verschwindet. In den späten *Es-Dur-Variationen* sind es demgegenüber kurze Phrasen und Gesten, also Mikrophänomene, die neben die Themamelodie treten und sie zunächst nur momentweise überlagern. Doch in dieser Beziehung verschieben sich die Gewichte im Verlauf der Variationen:

Die 2. Variation relativiert die Diskantmelodie gerade durch die kanonisch nachfolgende Stimme in Tenorlage, aus der harmonisch reizvolle dissonante Umfärbungen resultieren. Dabei wird der durch die Struktur der Themame-

Anm. 33), S. 294–327, hier S. 318–323. Zu Begriff, Verfahren, Wirkung und Funktion des „imprévu“ siehe Hermann Danuser, „Das imprévu in der Symphonik. Aspekte einer musikalischen Formkategorie in der Zeit von Carl Philipp Emanuel Bach bis Hector Berlioz“, in: *Musiktheorie* 1 (1986), Heft 1, S. 61–81.

lodie erzwungene Wechsel der Kanonabstände – von halb- und ganztaktiger Folge im ersten bis zur Zweitakt-Distanz im zweiten Teil der Variation – bemerkenswert unauffällig gehandhabt; selbst die kritische, vor allem rhythmisch nur frei handhabbare Phase von T. 81–82, die vom zweitaktigen Kanonabstand in die eintaktige Distanz zurückspringt, erscheint nach einigen von Schumann in der Reinschrift (A₂) vorgenommenen Tintenkorrekturen melodisch-harmonisch wie selbstverständlich gestaltet.

Variation 3 gewinnt dem Thema neue Züge ab, indem sie die Melodie – gewissermaßen als Konsequenz der tenoralen Kanonstimme in der vorangehenden 2. Variation – überwiegend in die Tenorlage versetzt und durch Figurationen nicht allein überlagert, sondern auch destabilisiert. Wenn die Themamelodie in der zweiten Hälfte des ersten Teils (T. 94 ff.) in den Diskantbereich zurückzukehren bemüht ist, rutscht sie doch gleich wieder in den Mittelstimmen-Bereich ab, was der unvermittelte kurzfristige Abbruch der triolischen Sechzehntelfiguration zu Beginn von T. 96 beklemmend deutlich macht (siehe Abbildung 11). Die Demontage geht weiter, wenn die entsprechend T. 3 des Themas erwartete „thematische“ Punktierungsmotivik in der zweiten Hälfte von T. 96 in der Ober- statt in der Melodiestimme erscheint und die Themamelodie sich trotz zwischenzeitlicher Restitution (T. 98) in T. 99–101 figurativ auflöst. Dass die Kontur des Themas an Bedeutung verliert, wird durch die zwei Takte zu früh einsetzende rückleitende Septimfärbung des Dominantakkordes (B^7 bereits ab T. 100^{1,2} statt themenkonform in T. 102) ebenso unterstrichen wie durch den synkopischen Akkordbrechungsabstieg der linken Hand in T. 101. Der musikalische Satz emanzipiert sich also in gewisser Weise vom Thema. Die nach T. 96¹ vorverlegte Retardation der rhythmischen Bewegung ist wohl der stärkste Indikator solcher Destabilisierung. Im zweiten Teil der Variation etabliert sich das figurative Element zunehmend. Zwar leidet die Präsenz der Themamelodie, die jetzt durchweg in der Tenorlage verbleibt, darunter nicht weiter, doch erscheint sie nicht mehr als Hauptsache der Variation, sondern als innerer roter Faden eines Klaviersatzes, in dem die triolischen Sechzehntelfigurationen mit ihren Versetzungen bzw. Sequenzierungen nahezu improvisatorisch wirken. Die figurativen Gesten werden im Verlauf der Variation kompakter und komplexer, indem die anfänglichen Wechselnoten- bzw. Durchgangsbewegungen und Akkordbrechungen zu Vorhalts- und Doppelvorhaltsbildungen mutieren. Aus den derart verdichteten Figurationen heraus wird dann in T. 108/109, wie schon erwähnt,⁷⁴ eine melodische Phrase an die Oberfläche gespült, die als „imprévu“ wirkt, zugleich

⁷⁴Siehe oben S. 288.



Abbildung 11: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Variation 3, Ausschnitt T. 94–98 (Ausgabe: Robert Schumann, Thema mit Variationen – „Geistervariationen“, hrsg. von Wolf-Dieter Seiffert, München 1995)

aber ein diminuiertes Echo des vorangehenden Melodieabschnitts bildet. Von einer uneingeschränkten, linearen Präsenz und Dominanz der Themamelodie kann man somit in der 3. Variation nicht mehr sprechen.

In der 4. Variation, die als Minore-Teil ins mediantische g-Moll (Tg)⁷⁵ wechselt, kommt es daraufhin zu einer nahezu paradoxen Konstellation: Denn die Themamelodie ist zwar permanent präsent, wird jedoch bis jeweils kurz vor Ende des ersten und zweiten Teils in ein Gitter aus Auftaktwendungen eingelagert, ja eingesperrt (siehe Abbildung 12). Die dialogisch zwischen Diskant- und Bassregion wechselnden Auftaktelemente sind ihrerseits aus dem Thema abgeleitet – insbesondere aus T. 16/17 und 20/21, aber auch aus T. 4/5 und T. 12/13⁷⁶ – und nehmen unterschiedlichste Intervallgrößen vom Sekund- bis zum Nonenschritt an. Erst gegen Ende beider Teile wird das Thema vorübergehend aus dem Auftaktgitter entlassen und kann zumindest kurzfristig als Primärschicht der Variation fungieren – bezeichnenderweise genau dann,

⁷⁵Vgl. Anm. 43.

⁷⁶Als metrisch-melodische Umkehrungen dieser Auftaktelemente sind im Thema sogar noch die abtaktigen Quint-Abwärtsschritte am Ende beider Hauptteile anzusehen (T. 15–16¹, T. 27–28¹).

VAR. IV

121

128

136

p

sf

sf

cresc.

Mel.

Mel.

Mel.

Mel.

m.s.

1. *2.*

Abbildung 12: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Variation 4, T. (113/)/114–141 (Ausgabe: Robert Schumann, Thema mit Variationen – „Geistervariationen“, hrsg. von Wolf-Dieter Seiffert, München 1995)

wenn in T. 125/126 der Sextauftakt $b\text{-}g^1$ bzw. in T. 137/138 der Prim-Auftakt $g^1\text{-}g^1$ selbst Bestandteil der Themamelodie wird.⁷⁷

Dass dies keine rein subjektive Deutung ist, zeigt das dynamische Profil der Variation. Denn im Notentext sind primär die Auftaktwendungen dynamisch markiert – meist durch Schwell- oder Crescendogabeln, in T. 123/124 durch die Folge von Crescendogabel und *sf*, die das hier auf drei Töne verlängerte Auftaktelement (Tonfolge $a^1\text{-}es^2\text{-}d^2$) dynamisch profilieren. Außerdem finden wir im Auftaktgitter die Tonhöhenextreme der gesamten Variationenfolge: d^3 als Auftakt-Zielpunkt in T. 120¹,⁷⁸ $\text{♩}D$ als Auftaktbeginn im vorletzten Takt der Variation (T. 140²). Nur am Ende der 4. Variation wird die Entlassung der Themamelodie aus dem Auftaktgitter durch die ausdrückliche Crescendoanweisung von T. 138²–140¹ unterstrichen. Bezeichnend sind darüber hinaus die Schnittpunkte, an denen Auftaktwendungen und Melodiesegmente zusammenfallen (zum Beispiel in T. 117², 119², 128, 133/134). So repräsentiert die ebenso lakonische wie expressive Variation⁷⁹ die Präsenz und die Relativierung des Themas zugleich.

Die Schlussvariation zieht die Konsequenz aus dem Variationsprozess, indem das Thema figurativ aufgelöst wird, die gestische Intensität der Figurationen jedoch eine Art Neumelodisierung, ja thematischer Aufladung bewirkt. In Verbindung mit den ausgedehnten Orgelpunktstrecken und ihren markanten Bassimpulsen sowie den irisierenden Zweiunddreißigstelfigurationen, die entfernt an die klanglich schillernde Kadenz von Schumanns ein halbes Jahr zuvor entstandenem *Konzertallegro für Klavier und Orchester* op. 134 erinnern, bildet die 5. Variation nicht so sehr eine äußere als eine innere Klimax des Werkes.

4. *Schumanns versus Brahms' Es-Dur-Variationen (Intertextualität III)*: Dass Johannes Brahms durch seine *Variationen über ein Thema von Robert Schu-*

⁷⁷Das Verlassen der Auftakt-Vergitterung wird durch die homorhythmische Gegenbewegung der Basslinie zur Melodie, in T. 138² auch durch die Folge von Crescendo-Anweisung und Decrescendo-Gabel unterstrichen, bis die Auftaktwendungen von T. 127/128 (Diskant) bzw. T. 140/141 (Bass) die erneute Auftakt-Vergitterung des Themas einleiten.

⁷⁸Der Spitzenton d^3 (T. 120¹) fehlt in Geiringers Erstausgabe von 1939 – ob aufgrund eines spielpraktisch motivierten Eingriffs, wie Seiffert vermutete, oder infolge eines Stecherfehlers, muss offen bleiben. Siehe Seiffert, „Variationen“, S. 209. – Schumann, *Variationen* (Seiffert), S. IV.

⁷⁹Vgl. die expressive Materialökonomie des langsamen Satzes (B-Dur) aus Schumanns *Violinkonzert* WoO 1; dessen Repräsentent verläuft beziehungsweise weithin in g-Moll und steht dadurch dem ebenfalls in g-Moll verlaufenden Minore-Teil (vgl. Anm. 43) der *Es-Dur-Variationen* bemerkenswert nahe – nicht zuletzt aufgrund vergleichbarer „neapolitanischer“ Färbungen.

mann op. 23 für Klavier zu vier Händen die musikalische Öffentlichkeit 1863 erstmals mit Schumanns Es-Dur-Thema bekannt machte und 1893 dessen zweihändige Originalgestalt im Supplementband der alten Schumann-Werkausgabe mitteilte,⁸⁰ ist bekannt.⁸¹ Die Frage, ob oder inwieweit sich intertextuelle Relationen zwischen Schumanns und Brahms' Variationen konstatieren lassen, ist selten gestellt, von George S. Bozarth allerdings 1997 dezidiert zustimmend beantwortet worden, was die Relation zwischen Schumanns letzter und Brahms' erster Variation betrifft. Im Hinblick auf die „chromatische Nebennotenverzierung“, mit der Brahms' erste Variation beginnt, sprach Bozarth von „einem unmittelbaren Zitat aus Schumanns fünfter Variation“, wenn auch Brahms' Figuration „bald in eine sanft wogende Akkordbrechung“ übergehe und damit die Zitatrelation verlasse.⁸² Freilich repräsentieren die teilweise chromatischen Sekundvorhalte bei Brahms weit stärker als bei Schumann einen Figurationstopos, der das Thema melodisch und satztechnisch nahezu ungebrochen vertritt (T. 0/1–8 von Brahms 1. Variation) oder aber zu ihm hinzutritt (T. 8/9–16). Ebenso wie die im zweiten Teil von Brahms' 1. Variation dominierenden Akkordbrechungsfigurationen zeichnen sie die Themamelodie präzise nach, was zweifellos den Aufgaben einer Eröffnungsvariation entspricht. Schumanns letzte Variation ersetzt die Themamelodie dagegen, wie dargelegt, durch gestisch intensivierte, ja thematisch aufgeladene Figurationen, die in ihrer Ambivalenz von Arabeske und Melodie den konzeptionellen Zielpunkt von Schumanns Variationskonzept bilden.

Zweifellos war Brahms diese Differenz zwischen Topos und Telos – also zwischen Figurationstyp und intendiertem Zitat – bewusst. Denn auf eine entsprechende Anfrage zur thematischen Grundlage seiner vierhändigen *Schumann-Variationen* op. 23 ließ er den Komponisten, Dirigenten und Musikschriftsteller Georg Hendrik Witte wissen: „Von Schumanns eigenen Variationen, die übrigens ein eigenes kleines Heft bilden, ist natürlich nichts von mir benutzt. Es wäre das anderenfalls bemerkt.“⁸³

⁸⁰ Allerdings mit den oben erörterten Textdefiziten; siehe These 8.

⁸¹ Siehe RSW, S. 692 f. – Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 79 (*Schumann-Variationen* op. 23) und S. 753 (Anh. VI, Nr. 17). – Vgl. Struck, *Beziehungs-Probleme*, S. 297–301. – Ders., „Nähe und Distanz. Robert Schumann in Johannes Brahms' Sicht“, in: *Die Tonkunst* 4 (2010), Nr. 3, S. 380–396, hier S. 390, 392 f., 395.

⁸² Bozarth, „Brahms und Schumann“, S. 264 f.

⁸³ Georg Hendrik Witte, „Erinnerungen an Johannes Brahms. Zur 25. Wiederkehr seines Todestages am 3. April“, in: *Rheinisch-Westfälische Zeitung* [Essen] vom 2. April 1922. Dass Brahms seine Aussage ernst meinte, zeigt sein Klavierlied „Unüberwindlich“ op. 72

5. *Spieltechnische Aspekte*: In ihrem kompakt-schattierungsreichen Klaviersatz und der mittellagen-zentrierten, sonor-intimen Klanglichkeit stehen die *Es-Dur-Variationen* den vier Monate zuvor komponierten *Gesängen der Frühe* op. 133 nahe. Dabei erscheint die Vorstellung keineswegs absurd, dass beide Werke imaginativ durch den Klang des neuen Klems-Flügels mitgeprägt wurden, den Robert Schumann seiner Frau zum 13. September 1853 geschenkt hatte.⁸⁴

Diskussionen über einzelne angeblich unausführbare oder unpianistisch gesetzte Stellen⁸⁵ erübrigen sich, wenn man die Möglichkeit nachschlagender Ausführung einkalkuliert und bedenkt, dass schon der junge Schumann in bestimmten Werken extrem weite Griffe „suggestiv“ ohne Arpeggioanweisungen notierte, etwa in der *Toccata* op. 7 (Schlusstakte), in der *f-Moll-Sonate* op. 14 (Variation 1 des langsamen Satzes) oder im „Presto passionato“. So dürfte die Klage über vermeintliche pianistische Ungeschicklichkeiten eher aus obsoleten Rezeptionsvorbehalten gegenüber dem „späten“ Klavierschaffen als aus pianistischer Urteilskompetenz resultieren.

Freilich werden die spieltechnischen und gestalterischen Voraussetzungen einer angemessen überlegenen und differenzierten Gestaltung der *Es-Dur-Variationen* von Wissenschaftlern und Pianisten gelegentlich unterschätzt.⁸⁶ Gegenüber der Behauptung, die „pianistischen Anforderungen“ des Werkes blieben „beschränkt“,⁸⁷ bleibt festzuhalten, dass das für die renommierte Pianistin Clara Schumann komponierte Werk im klaviertechnischen wie im expressiven Anspruchsniveau in etwa mit den *Gesängen der Frühe* zu vergleichen ist.

* * *

Setzt man sich musikwissenschaftlich mit Robert Schumanns letztem Variationswerk auseinander, dann sollten biographische, philologische, analytische und gattungsspezifische Fragestellungen einander ergänzen. Entstand das Thema unter außergewöhnlichen pathologischen Umständen, so zeigt die Variationsfolge das Bestreben des Komponisten, das Halluzinierte kreativ zu

Nr. 5, in dem ein kurzes Zitat aus einer Komposition Domenico Scarlattis ausdrücklich gekennzeichnet wurde.

⁸⁴Vgl. oben S. 280.

⁸⁵Vgl. oben Anm. 78.

⁸⁶Dies gilt beispielsweise für ein vom Westdeutschen Rundfunk am 21. November 1995 in Düsseldorf mitgeschnittenes und bald darauf ausgestrahltes Schumann-Gesprächskonzert, in dem die *Es-Dur-Variationen* vom Musikwissenschaftler und Pianisten Siegfried Mauser auf anfechtbare Weise kommentiert und unzulänglich gespielt wurden. Für Informationen zur Datierung der Aufnahme danke ich dem WDR.

⁸⁷Synofzik, „Variationen“, S. 431.



Abbildung 13: Schumann, Variationen Es-Dur F39, Schluss von Variation 5, T. 170–171 (Ausgabe: Robert Schumann, Thema mit Variationen – „Geistervariationen“, hrsg. von Wolf-Dieter Seiffert, München 1995)

beherrschen. Womöglich ist es nur schumannforscherische Spielerei, wenn man im fast überraschenden auftaktigen Quartsprung *B-es* im letzten Takt der abschließenden 5. Variation (siehe Abbildung 13) nicht nur einen letzten Blick auf das Auftaktgitter der 4. Variation sehen will, sondern auch ein tonartkonformes anagrammatisches Kürzel des Namens Robert Schumann, für den vielleicht auch schon die Tonart Es-Dur stünde.⁸⁸ Immerhin könnte eine solche spielerische, aber sicherlich nicht schumannferne Vermutung zu der Beobachtung passen, dass die fast improvisatorisch figurative 3. Variation, die auf die improvisatorisch geprägte Schaffensweise des jungen Schumann anzuspielen scheint, zu einer Zeit entstand, als der ältere Schumann mit den Druckkorrekturen seiner *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* beschäftigt, das heißt intensiv mit seiner frühen musikschriftstellerischen Produktion befasst war.⁸⁹

Hatte sich Schumann in früheren Krisenphasen vor allem durch Bach- und Kontrapunktstudien stabilisiert, so suchte er der aktuellen Krise vom Februar 1854 durch die Variierung eines in Ansätzen mehrfach präexistenten eigenen Themas künstlerisch entgegenzuwirken. Angesichts der Entstehungs-

⁸⁸Aus der Buchstabenfolge des Vornamens „Robert“ passt im Kontext der Grundtonart Es-Dur nur das *b*. Interessanterweise hatten sich in Berlin die Schumann-Enthusiasten August Strackerjan, Ludwig Meinardus und Julius von Bernuth zur „Bande Bob“ zusammengefunden. Siehe *Briefe NF*, 21904, S. 529, Anm. 439. – Vgl. *Tb III*, S. 919f.

⁸⁹Siehe dazu den erhellenden Aufsatz von Bernhard R. Appel, „Poesie und Handwerk. Robert Schumanns Schaffensweise“, in: *Schumann Handbuch* (siehe Anm. 8), S. 140–193, vor allem S. 146 ff. – Vgl. Michael Struck, „Rückblicke und „neue Bahnen“ – zu Robert Schumanns letzten Klavierkompositionen“, in: *Schumann-Studien 1*, hrsg. vom Rat der Stadt Zwickau, Abt. Kultur, Zwickau 1988, S. 90–103, vor allem S. 91–93.

bedingungen wie auch der strukturellen und expressiven Vorgaben des Themas, das so eigentümlich im Spannungsfeld zwischen Statik und Bewegung verortet ist, konnte aus diesem Versuch nur ein „privates“ Werk resultieren. Nachdem seine problematische Überlieferungssituation endlich bereinigt ist, zeigt dieses Werk ungeachtet seines eher intimen Rahmens ein durchweg differenziertes konzeptionelles Denken und wahrt den Zusammenhang mit den im Vorjahr entstandenen Kompositionen Schumanns. Dies gilt auch im Hinblick auf die Annäherung und Verschmelzung thematisch-motivischer, melodischer und figurativ-arabeskenhafter Gestalten oder hinsichtlich der Frage nach dem Verhältnis von Konstanz und Entwicklung des musikalischen Materials.

Natürlich bleiben weiterhin Fragen offen: Gibt es für ein solches Werk überhaupt adäquate künstlerische Interpretations- und Rezeptionskonstellationen außerhalb des „privaten“ Bereiches – also im öffentlichen Konzert- und Medienbetrieb? Und sind es nicht auch und gerade Künstler, die den Komponisten Schumann und dieses empfindliche Werk erst ganz eigentlich „krank“ machen? Aber das ist das Thema eines anderen Beitrages.

Thomas Synofzik

Leipziger Frühling – Zur Interpretationsgeschichte von Schumanns Erster Sinfonie

Als Schumann seine Erste Sinfonie B-Dur op. 38 komponierte, war er 30 Jahre alt; folglich sind ungefähr 170 Jahre Aufführungsgeschichte seiner B-Dur-Sinfonie op. 38 zu untersuchen. Ein bedeutender Einschnitt fällt genau in die Mitte dieser 170 Jahre: Das Jahr 1925 brachte die erste Schallplattenveröffentlichung der Sinfonie.¹ Somit teilt sich die Periode in 85 Jahre Interpretation mit Dokumentation durch Schallaufzeichnung und die 85 Jahre davor, aus denen es keine klingenden Dokumente gibt. Zweifellos führte die Verbreitung von Tonträgern zu wesentlichen Veränderungen in der Interpretationskultur: Interpretationen wurden nun auch im Nachhinein überprüfbar, was zu einer Rücknahme interpretatorischer Freiheiten geführt haben dürfte. Gleichzeitig dürfte sich mit der Ausbreitung des Mediums Schallplatte auch dessen Vorbildwirkung und daraus ergebende stärkere Uniformierung etabliert haben.

Methodisch geht es darum, Aufführungstraditionen aufzuzeigen, auch über die erwähnte ‚Epochen‘-Grenze hinweg. En passant sollen beim Überblick über die Interpretationsgeschichte auch einige Kuriositäten aufgezeigt werden – wobei exemplarisch eine Beschränkung auf den ersten Satz erfolgt. Die computergestützte Analyse von Schallaufzeichnungen wird dabei rückgekoppelt an theoretische Dokumente. Interesse verdienen Traditionen, die sich bis auf die zeitgenössischen Aufführungen zurückführen lassen. Ebenso interessant aber ist, wo nicht in dieser Art fundierte Aufführungstraditionen aufgegeben und hinterfragt werden. Interpretation historischer Musikstücke funktioniert so in Analogie zum hermeneutischen Modell Hans-Georg Gadamers:² Der Interpret geht mit seinem Horizont von Erfahrungen, Vorurteilen und Traditionszusammenhängen an ein Werk heran. Auf der anderen Seite gibt es den Werkhorizont, dessen historische Bedingungen, zeittypische Notations- und Aufführungskonventionen. Verstehen und mithin auch Interpretieren glückt dort, wo diese Horizonte zu einer möglichst weitgehenden Verschmelzung gebracht werden.

In der ersten Periode bis 1925 fließen Hinweise zur Interpretationsgeschichte im Prinzip nur aus zwei Arten von schriftlichen Quellen: theoretischen

¹Vgl. Tabelle 2, Aufnahme 2. Im Folgenden sind die Nummern dieser Tabelle bei Erwähnungen den Dirigenten jeweils in runden Klammern nachgestellt.

²Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960.

Texten (zum Beispiel Aufführungsbesprechungen) und Aufführungsmaterial bzw. eingerichteten Partituren einzelner Dirigenten. Dafür sei hier jeweils ein kurzes Beispiel gegeben.

Tabelle 1 bietet eine Liste von Aufführungen zu Schumanns Lebzeiten. Im Zwickauer Handexemplar seiner gedruckten Partitur³ sowie im autographen Entwurfsmanuskript⁴ listet Schumann auf den Vorsatzblättern sämtliche Aufführungen der Sinfonie auf, von denen er erfuhr. Clara Schumann setzte die Liste ab 1854 fort. Die beiden Listen sind nicht deckungsgleich, keine der Listen ist vollständig. Es fehlt zum Beispiel die erste amerikanische Aufführung in Boston am 15. Januar 1853.⁵ Für die Zusammenstellung wurden die Listen abgeglichen und bei Unstimmigkeiten überprüft und korrigiert. Die von Niels W. Gade geleitete Aufführung im Leipziger Gewandhaus vom 7. November 1844 läuft im Handexemplar beispielsweise irrtümlich unter Winter 1843/44. Zu dieser Aufführung gibt es eine interessante Besprechung von Schumanns Freund Julius Becker, die sich zunächst auf Cherubinis *Ouvertüre zum Was-serträger* bezieht:

Müssen wir der Individualität eines Dirigenten bei Ausführung von Orchesterwerken aus höheren als bloß technischen Rücksichten Freiheiten gestatten, sofern uns ein in die Geheimnisse der Kunst eingeweihter Meister derselben gegenüber steht, so beschränkt sich dieselbe doch sowohl durch die nöthige objectiv[e] Auffassung eines Kunstwerkes als durch die nöthige Berücksichtigung des Publikums, welches, gewöhnt an eine bestimmte Auffassungs- und Darstellungsweise, leicht in seiner Pietät für dieselbe verletzbar ist. So haben wir zwar die Introduction zur Ouverture des Was-serträgers, womit das Concert eröffnet wurde, seither stets sehr langsam ausführen hören, aber ein derartiges Verlangsamen des Tempo mußte befremden und deshalb stören, abgesehen davon, daß auf diese Weise das Pathos dieser Introduction verloren geht und sie statt dessen, bei dem sonst sehr sorgfältigen Vortrage rück-sichtlich des Forte und Piano, den Ausdruck des Geheimnißvollen, mehr Abenteuerlichen als Erhabenen annimmt. Gleiche Bemerkungen

³Robert-Schumann-Haus Zwickau, Archiv-Nr. 4501,6-A4/D1.

⁴Robert Schumann, *Symphony Opus 38* [Faksimile von Skizze und Partiturentwurf aus den Beständen der Library of Congress in Washington], New York 1967, S. I. Eine Übertragung der dort verzeichneten Aufführungen bot bereits Jon W. Finson, *Robert Schumann and the Study of Orchestral Composition. The Genesis of the First Symphony Op. 38*, Oxford 1989, S. 120 f.

⁵*Dwight's journal of music, a paper of art and literature* II/15: 15. Januar 1853, S. 120.

kung mußten wir rücksichtlich der Introduction zu Robert Schumann's Symphonie (Nr. 1, B-dur) und des Andante in derselben machen. Das gewählte Tempo in ersterer verhielt sich beinahe wie 3 zu 5; kein Wunder, daß die Introduction an Kraft und Frische verlor, was das ihr somit aufgedrungene Pathos nicht ersetzen konnte. Dem Andante dagegen entwendete das etwas zu langsame Tempo wenn nicht die tiefe Innigkeit, doch jene schöne Wärme, die das Ganze durchdringt. Gälte es nicht einem Meisterwerke voll neuer, kühner Gedanken in vollendeter Form, das den Namen seines Schöpfers der Nachwelt feiernd überliefert und welches diesen nicht, wie das Sprichwort sagt, das Loos der Propheten theilen läßt in einer Stadt, die ihn den Ihrigen zu nennen stolz sein dürfte; gälte es nicht einer Symphonie, deren herrliche Ausführung während des Componisten Anwesenheit und unter Ferd. David's umsichtiger Leitung uns noch nach Verlauf von beinahe 2 Jahren lebendig vor der Seele steht, wir würden vielleicht die Abweichungen dieser Vorführung von jenen ersten nicht so hart empfunden haben, und weniger beklagen, daß Herr Musikdirektor Gade sie damals zu hören nicht Gelegenheit hatte.⁶

Becker kritisiert Gades Tempo in der Einleitung zu Schumanns Sinfonie als zu langsam und macht die ungewöhnlich genaue Angabe, dies verhalte sich wie 3 zu 5. Da die gesamte Introduction mit „Andante un poco maestoso“ überschrieben ist, kann sich diese Angabe nicht auf Tempoproportionen innerhalb der Einleitung beziehen. Ebensowenig kann das Verhältnis zwischen Introduction und Hauptsatz gemeint sein, da dort laut Metronomisierung der Erstausgabe eine Temporelation von 1:2 vorgeschrieben ist. Sinnvoll erscheint nur ein Bezug auf die von Becker genannte Referenzaufführung mit Ferdinand David am 3. November 1842. Doch die Genauigkeit der Angabe ist problematisch, weil sie chronometrische Messungen durch Becker voraussetzen scheint. In den 55 Schallaufzeichnungen (Tabelle 3) liegt die Maximal-Spanne nur bei knapp 2 zu 3. Derart konkrete Aufführungsberichte wie derjenige von Becker sind selten, trotzdem lohnte es durchaus, beispielsweise für die aufgelisteten 55 ersten Aufführungen systematisch danach zu suchen.

⁶ Julius Becker, „Fünftes Abonnementconcert im Gewandhaussaal zu Leipzig“, in: *Signale* Bd. 2, Nr. 46, 13. November 1844, S. 361.



Notenbeispiel 1: Robert Schumann, *Sinfonie Nr. 1*, 1. Satz, T. 19–22

Aufführungspartituren wurden bereits von Asher Zlotnik in seiner Dissertation zur Orchestration bei Schumann untersucht.⁷ Der bekannteste Fall sind die eingerichteten Fassungen von Gustav Mahler. Diejenige zu Schumanns Erster Sinfonie ist bereits von zwei Dirigenten „nachgespielt“ worden: von Aldo Ceccato und Riccardo Chailly. Dabei geht es zum Einem um die z. T. bis heute üblichen sogenannten „Retuschen“ in der Instrumentation. Eine typische Stelle in der Ersten Sinfonie ist in Notenbeispiel 1 wiedergegeben. Viele Dirigenten, von Gustav Mahler über George Szell bis zu Daniel Barenboim, lassen an dieser Stelle die Oboe erst auf den letzten drei Achtelnoten in Takt 21 einsetzen. Als Beispiel diene die als Mahler-Bearbeitung ausgewiesene Aufnahme mit Riccardo Chailly (51) – bei den anderen Dirigenten geschieht die Umkomposition stillschweigend (Musikbeispiel 1)⁸.

Eine zum Vergleich zu hörende Fassung mit der originalen Oboe, die Aufnahme von Kurt Masur (24) mit dem Gewandhausorchester von 1974, weist eine andere Kuriosität auf: einen falschen Ton im Fagott. Als viertletzter Ton erklingt nicht *gis*, sondern *g* – keine Lesart, die sich durch Schumann-Quellen belegen ließe (Musikbeispiel 2).

⁷ Asher George Zlotnik, *Orchestration revisions in the symphonies of Robert Schumann*, Diss. Indiana University 1972.

⁸ Beim Vortrag wurden – teils nur wenige Takte umfassende – Ausschnitte aus einzelnen Aufnahmen eingespielt, deren Ort hier jeweils markiert ist. Der gesamte Bestand der analysierten Aufnahmen ist im Schallarchiv des Robert-Schumann-Hauses Zwickau verfügbar.

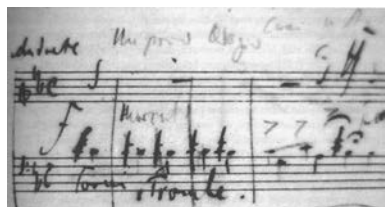
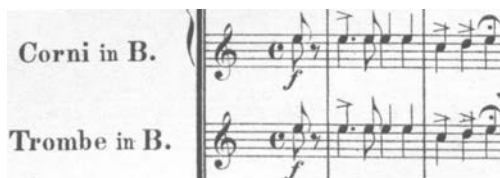


Abbildung 1: Robert Schumann, Sinfonie Nr. 1, Anfangsmotto, Autograph Entwurf (US-Wc, vgl. Anm. 4)



Notenbeispiel 2: Robert Schumann, Sinfonie Nr. 1, Anfangsmotto in Druckfassung

Ein anderes Charakteristikum der Mahler-Fassung betrifft die vermeintlich ursprüngliche Variante des Anfangsmottos. In Abbildung 1 ist am Entwurf zu sehen, dass Schumann ursprünglich mit *d* anfangen wollte, dies dann jedoch strich, um vom *b* anzufangen. Das allerdings funktionierte dann bei der ersten Probe nicht mit den im Gewandhausorchester zu dieser Zeit noch gebräuchlichen ventillosen Instrumenten (Abbildung 2), so dass in der Druckfassung (Notenbeispiel 2) wieder die *d*-Variante erscheint. Schon Schumanns Freund Johann Verhulst soll konsequent die *b*-Variante spielen lassen haben.⁹ Seit F. Gustav Jansens Buch *Die Davidsbündler* von 1883 waren die Entstehungsumstände bekannt.¹⁰ Vor allem nach einem Artikel des Philologen Eduard Wöfflin, der 1898 im *Musikalischen Wochenblatt* über das im Besitz von Hermann Levi befindliche Partiturautograph der Ersten Sinfonie Schumanns berichtete und alle Kapellmeister aufforderte, mit den inzwischen verfügbaren Ventilinstrumenten die Variante des Anfangsmottos mit Beginn vom *b'* statt vom *d''* zu wählen,¹¹ nahmen viele Dirigenten eigenmächtig diese Änderung vor. Unter den 55 Aufnahmen in Tabelle 2 sind es Hans Pfitzner (2), Joseph Krips (14), Othmar Suitner (21 – diese ausgewiesen als Aufnahme „Nach der ersten Niederschrift“) und Mario Venzago (48) (Musikbeispiel 3).

Aber auch unabhängig davon kann das Anfangsmotiv sehr unterschiedlich klingen. Es kann, wie bei Karajan (12) sehr trompetenbetont klingen – die Hörner in der Oktave darunter sind nur Farbe (Musikbeispiel 4) – oder wie bei John Eliot Gardiner (54) – mit ventillosen Originalinstrumenten – eher

⁹F. Gustav Jansen, *Die Davidsbündler. Aus Robert Schumann's Sturm- und Drangperiode*, Leipzig 1883, S. 245 (Anm. 176).

¹⁰Ebd.

¹¹„Zur B-Dur-Symphonie Robert Schumanns“, in: *Musikalisches Wochenblatt* 29 (1898), S. 285: „Heutzutage, wo man Alles auf Ventilhörnern bläst, sollte man, glauben wir unmaassgeblich, Schumann's Partiturfassung wieder aufnehmen.“



Abbildung 2: Christian Reimers, Gewandhaustrompeter Johann Gottlob Burckhardt (1812-1861) um 1850 (Robert-Schumann-Haus Zwickau)

klanglich auf den Hörnern aufgebaut werden (Musikbeispiel 5). Und es kann sehr artikuliert daherkommen, wie bei Max Fiedler (1), dem ältesten Dirigenten der Riege, – in stark gedehntem Tempo (Musikbeispiel 6) oder sehr dicht, sogar mit einer Spur Vibrato wie bei Barenboim (42), Wit (46) oder Stryja (18) (Musikbeispiel 7). Dabei notiert Schumann eigens eine Achtelpause nach der ersten Note, um ihre Auftaktwirkung deutlich zu machen.¹²

¹²Nachdem Schumann in mehreren Aufführungen schlechte Erfahrungen mit diesem Einsatz gemacht hatte, empfahl er in einem Brief an Spohr vom 23. November 1842, die Blechbläser eine Viertelnote statt Achtelnote und Achtelpause spielen zu lassen. Trotzdem beließ er es 1853 bei der revidierten Partiturausgabe bei der ursprünglichen Notationsweise.

Das erste Thema ist im Kern nichts anderes als die rhythmisch beschleunigte Variante des Eröffnungsmottos. Dort sind alle Noten mit Staccato-Punkten bezeichnet. Wer sich mit historischen Prinzipien der Streicherartikulation auskennt, weiß, dass das nicht einfach bedeuten muss, alle Töne gleich kurz zu spielen. Nikolaus Harnoncourt ist der einzige Dirigent, der das Thema sprechen lässt: „Im Tale blüht der Frühling auf“¹³ – mit einem zweisilbigen Wort „Frühling“ – die vorvorletzte und vorletzte Note sind dichter verbunden, aber deshalb nicht auf einen Bogen legato gespielt (Musikbeispiel 8).

In der dritten Spalte von rechts sind in Tabelle 2 die Metronomwerte für dieses erste Thema berechnet, computergestützt ermittelt über die Dauer der Achtaktphrase ab Takt 39. Schumann hat gleich zwei unterschiedliche Metronomisierungen zu seiner Sinfonie hinterlassen, jene der Stimmen-Erstaussage von 1841 und jene der Partiturausgabe von 1853.

<i>Metronomzahlen</i>	<i>1841</i>	<i>1853</i>
I, 1: Viertelnote	76	66 MM
I, 39: Viertelnote	152	120 MM
II: Achtelnote	66	66 MM
III, 1: punktierte halbe Note	138	88 MM
III, 49: halbe Note	144	108 MM
IV: halbe Note	116	100 MM

Dem 1853 festgelegten revidierten Wert von Viertelnote = 120 MM für das Hauptthema des ersten Satzes kommen Franz Konwitschny (10), Sergiu Celibidache (15) und Florian Merz (55) am nächsten. Der ursprünglichen Tempangaben der Ausgabe von 1841 mit Viertelnote = 152 MM nähern sich Eugen Jochum (11), Leonard Bernstein (20), Zubin Mehta (33), John Elliot Gardiner (45) und gerade die älteste Aufnahme mit Hans Pfitzner (2) – eine insgesamt überraschend leichtfüßige Aufnahme (leider bisher nicht auf CD neuveröffentlicht).

Es geht jedoch gar nicht so sehr um die absoluten Tempowerte – hier sind die Unterschiede vergleichsweise gering –, sondern um das, was innerhalb des ersten Satzes an verschiedenen Tempi angeschlagen wird: Unterschiede von über 50 Metronomschlägen sind hier keine Seltenheit. In den beiden Spalten ganz rechts in Tabelle 2 sind neben dem ersten Thema auch die Metronom-

¹³So nach F. Gustav Jansen, *Die Davidsbündler*, Leipzig 1883, S. 245, das Gedicht Adolf Böttgers, das Schumann zu dem Anfangsmotto inspirierte.

werte für das zweite Thema und ein mit „dolce“ bezeichnetes Coda-Thema (T. 438) angegeben.

Schumann gibt an diesen Stellen keinerlei Anweisung, das Tempo zu ändern, trotzdem tun es fast alle Dirigenten. Eduard Hanslick benennt in einer nicht auf Schumanns Sinfonie bezogenen Äußerung aus dem Jahr 1886 deutlich die Ursprünge dieser Praxis:

Mit mehr objectivem Grunde, als die immerhin mehrdeutige Auffassung des Tempos läßt sich der willkürliche Wechsel des Zeitmaßes im Verlaufe desselben Satzes anfechten. Man weiß, woher dieser Wind weht: aus Wagners Broschüre: ‚Über das Dirigiren,‘ worin die ‚von unseren Dirigenten mit tölpisch abweisender Verketzerung behandelte Modification des Tempos‘ anbefohlen wird. Wir fordern aber sogar vom Pianisten, daß er im Tact bleibe und dennoch den verschiedenen Empfindungsschattirungen in einem und demselben Stücke gerecht werde. Umsomehr vom Orchester, das durch ein systematisches Tempo rubato allmähig den Charakter unserer klassischen Compositionen gefälscht haben wird. Hanns Richter, der es löblicherwise unterließ, die bekannte Horn-Prolapsis im ersten Satze der ‚Eroica‘ wagnerisch zu corrigiren, brachte dennoch der ‚Modification des Tempos‘ die jetzt vorgeschriebenen Opfer durch Ritardiren fast aller mit ‚dolce‘ bezeichneten Gesangstellen.¹⁴

In Wagners Schrift geht es konkret z. B. um die Fermate im Motto von Beethovens Fünfter Sinfonie – analoges lässt sich auch für das Motto in Schumanns Erster beobachten –, andererseits am Beispiel von Webers *Oberon*-Ouvertüre aber auch um das zweite Thema im Sonatenhauptsatz, das „dem eigentlichen Allegrocharakter ganz und gar nicht mehr“ angehöre.¹⁵ Wagners Vorstöße sorgten auf Jahrzehnte für anhaltende Kontroversen, zu den Gegnern gehörte nicht nur Eduard Hanslick, sondern auch Gewandhauskapellmeister Carl Reinecke,¹⁶ – sie wurden im 20. Jahrhundert aber weitgehend Usus. Wohlgemerkt

¹⁴Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre 1870–1885*, Berlin 1886, S. 141 f.

¹⁵Richard Wagner, „Über das Dirigiren“ [1869], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig ⁴1907, Bd. VIII, S. 298.

¹⁶Vgl. Thomas Synofzik, „Warum? – Tradition und Wandel in der Interpretation eines Fantasiestücks“, in: *Schuman-Studien* 9, Zwickau 2008, hrsg. von Ute Bär, S. 249–275, hier S. 256.



Notenbeispiel 3a: Robert Schumann, *Sinfonie Nr. 1*, 1. Satz, T. 438

geht es nicht um Tempodehnungen und -beschleunigungen, wie sie Hugo Riemann unter dem Begriff Agogik zusammenfasste, sondern um Tempowechsel für einzelne Formteile einer Komposition.¹⁷

Das Jahr 1993 bildet eine entscheidende Zäsur in der Interpretationsgeschichte der *Frühlingssinfonie*, da hier nicht nur die erste Aufnahme auf Originalinstrumenten veröffentlicht wird (50), sondern auch die erste und einzige Aufnahme der Auswahl, bei der erstes und zweites Thema der *Frühlingssinfonie* im selben Tempo gespielt werden: Dirigent ist der damals noch fast jugendliche Florian Merz. Extrem sind demgegenüber die Tempounterschiede zwischen erstem und zweitem Thema bei Daniel Barenboim (42 und 43) und Pierre Coppola (6) (Musikbeispiel 9).

Die zum Vergleich zu hörende Aufnahme mit Florian Merz (55) ist nicht nur des Tempos wegen bemerkenswert, sondern darüber hinaus sehr farbenreich und vielschichtig, mit prominenten Blechbläsern, auch prominenten Pauken: Zu Schumanns Zeit gab es noch nicht die heute üblichen Filz- oder Flannelschlägel, sondern in erster Linie Holzschlägel und für besondere Effekte Schwammschlägel (Musikbeispiel 10).

Noch an einer weiteren Stelle ändern viele Dirigenten eigenmächtig Schumanns Tempo, bei einer Stelle in der Coda des ersten Satzes (T. 438, Notenbeispiel 3a). Es ist eine der *Dolce*-Stellen, auf die auch Eduard Hanslick am Ende der oben zitierten Äußerung Bezug nahm.

Rekordhalter ist hier wiederum Daniel Barenboim, dessen beide Aufnahmen (42 und 43) auch die mit Abstand langsamsten insgesamt des ersten Satzes sind. Beim *Dolce*-Thema gibt es hier zudem ein dem Ausdruck angemessenes Portamento. Acht Takte vor dem *Dolce*-Thema, in T. 430, gibt es parallel zum vorgeschriebenen Diminuendo bei Barenboim plötzlich ein unmotiviert scheinendes Ritardando, um das extrem langsame *Dolce*-Thema vorzubereiten (Musikbeispiel 11).

Als Gegenbeispiel diene Franz Konwitschny (10) mit dem Gewandhausorchester aus dem Jahr 1961, die erste Aufnahme, die beim ‚dolce‘ nicht

¹⁷Zur Terminologie vgl. Thomas Synofzik, Art. „tempo rubato“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 40. Auslieferung, Wiesbaden 2005.



Notenbeispiel 3b: Robert Schumann, Sinfonie Nr. 1, Hörtranskription der Aufnahme mit Riccardo Muti (41), 1. Satz, T. 438

verlangsamt – möglicherweise auch eine noch auf Carl Reinecke zurückgehende Orchestertradition. Auch Kurt Masur (24) und Riccardo Chailly (51) sind beim Dolce-Thema relativ schnell – wobei Chailly hier eher nicht im Sinne Mahlers agieren dürfte (Musikbeispiel 12).

Interessanterweise wird beim Dolce-Thema nicht nur ein falsches Tempo angeschlagen, sondern mehrere Dirigenten betonen und phrasieren auch falsch, so dass ein falscher Rhythmus erklingt. So hört man z. B. bei Riccardo Muti (41) die in Notenbeispiel 3b wiedergegebene Version – die Schumannschen Taktrückungen sind auf diese Weise nicht wahrnehmbar (Musikbeispiel 13).

Die interpretationsgeschichtlichen Bemerkungen zum 1. Satz von Schumanns *Frühlingssinfonie* zielten auf verschiedene Parameter: Instrumentation, Artikulation, Klangbalance, Phrasierung, Rhythmik und Tempo. Der Schwerpunkt lag auf dem Aspekt der in den Aufnahmen vorherrschenden ‚Modifikation des Tempo‘, als einer theoretisch seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dokumentierbaren dirigentischen Praxis, die durch Analyse der Tonaufnahmen seit 1925 exemplifizierbar ist.

Tabelle 1: 55 von Robert und Clara Schumann dokumentierte Aufführungen zu Schumanns Lebzeiten

<i>Ort</i>	<i>Datum</i>	<i>Dirigent</i>
Leipzig	31.3.1841	Felix Mendelssohn Bartholdy
Leipzig	15.11.1841	Johann Verhulst
Weimar	21.11.1841	André Chelard
Rudolstadt	21.1.1842	Friedrich Müller
Bremen	23.2.1842	Friedrich Riem
Hamburg	5.3.1842	Friedrich Grund
Bremen	1.11.1842	Friedrich Riem
Dresden	Winter 1842	Johann Hartung
Breslau	Winter? 1842	
Leipzig	3.11.1842	Ferdinand David
Oldenburg	April 1842	August Pott
Detmold	Dezember 1842	August Kiel
Frankfurt/Main	Januar 1843	Karl Guhr
Kassel	Januar 1843	Louis Spohr
Berlin	Februar 1843	Wilhelm Taubert
Frankfurt/Main	November 1843	Karl Guhr
Königsberg	Winter 1834/44	Eduard Sobolewski
Düsseldorf	April 1844	Julius Rietz
St. Petersburg	März 1844	Robert Schumann
Leipzig	7.11.1844	Niels W. Gade
Leipzig	Oktober 1845	Felix Mendelssohn Bartholdy
Dresden	August 1845	
Halle	Januar 1846	Robert Franz
Rotterdam	Winter 1845/46	
Utrecht	Winter 1845/46	
Kopenhagen	Winter 1845/46	Franz Gläser
Wien	1.1.1847	Robert Schumann
Leipzig	Februar 1848	Niels W. Gade
Dresden	Februar 1848	Heinrich Kunze
Prag	Februar 1848	Cäcilienverein
Leipzig	Dezember 1848	Julius Rietz
Utrecht	Winter 1848/49	
Leipzig	7.10.1849	Julius Rietz
Magdeburg	Oktober 1849	August Mühlhing
Leipzig	12.12.1849	August Ferdinand Riccius
Rotterdam	März 1850	Johannes Dupont
Chemnitz	Winter 1850/51	Wilhelm August Mejo

(Fortsetzung siehe nächste Seite)

Tabelle 1: 55 von Robert und Clara Schumann dokumentierte Aufführungen zu Schumanns Lebzeiten (Fortsetzung)

<i>Ort</i>	<i>Datum</i>	<i>Dirigent</i>
Frankfurt/Main	3.1.1851	Franz Messer
Leipzig	Januar 1851	Julius Rietz
Leipzig	März 1851	August Ferdinand Riccius
Basel	März 1851	Ernst Reiter
Düsseldorf	Mai 1852	Robert Schumann
Koblenz	Winter 1851/52	Joseph Levy
Leipzig	21.10.1852	Ferdinand David
Rotterdam	November 1852	Johann Verhulst
Kopenhagen	Winter 1852/53	Peter Hartmann
Windsor-Castle	Februar 1853	Hofkonzert
Stockholm	Winter 1852/53	
Leipzig	November 1853	August Ferdinand Riccius
Leipzig	Dezember 1854	Julius Rietz
London	Juni 1854	Philharmonic Society
Sondershausen	Sommer 1854	
Leipzig	8.10.1854	Julius Rietz
Braunschweig	November 1854	Franz Abt
Leipzig	Februar 1855	August Ferdinand Riccius

Tabelle 2: *Aufnahmen von Schumanns 1. Sinfonie op. 38 im Schallarchiv des Robert-Schumann-Hauses Zwickau*

	I	II	III	IV	Dirigent/Lebensdaten	Orchester	Jahr	I, 39	I, 81	I, 438
(1)	10:44	08:29	06:06	07:20	Max Fiedler (1859–1939)	Berlin Radio Orchestra	1936	139	102	84
(2)	09:51	08:30	03:47	08:41	Hans Pfitzner (1869–1949)	Staatskapelle Berlin	1925	146	114	85
(3)	09:41	05:51	05:07	08:21	Frederick Stock (1872–1942)	Chicago Symphony Orchestra	1929	138	97	106
(4)	11:28	06:11	05:40	07:46	Ernest Ansermet (1883–1969)	L'Orchestre de la Suisse Romande	1951	130	111	112
(5)	10:52	06:40	06:22	09:45	Wilhelm Furtwängler (1886–1954)	Wiener Philharmoniker	1951	123	90	92
(6)	10:40	07:23	06:01	07:46	Pierre Coppel (1888–1971)	The National Symphony Orchestra London	1946	134	92	89
(7)	10:03	07:18	05:23	06:15	Charles Munch (1891–1968)	Boston Symphony Orchestra	1959	137	118	78
(8)	11:18	06:01	05:27	08:23	Dimitri Mitropoulos (1896–1960)	New York Philharmonic	1953	132	118	106
(9)	09:36	05:49	05:29	06:59	George Szell (1897–1970)	Cleveland Orchestra	1960	130	107	106
(10)	11:30	06:34	06:12	09:07	Franz Konwitschny (1901–1962)	Gewandhausorchester Leipzig	1961	120	108	123
(11)	11:00	05:44	05:32	06:23	Eugen Jochum (1902–1987)	RIAS Sinfonieorchester Berlin	1951	141	128	92
(12)	10:37	06:17	05:51	07:20	Herbert von Karajan (1908–1989)	Berliner Philharmoniker	1971	116	104	116
(13)	10:32	06:36	05:48	06:58	Rudolf Kempe (1910–1976)	Berliner Philharmoniker	1955	133	101	92

(Fortsetzung siehe nächste Seite)

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>Dirigent/Lebensdaten</i>	<i>Orchester</i>	<i>Jahr</i>	<i>I,39</i>	<i>I,81</i>	<i>I,438</i>
(14) 09:49	05:52	05:52	07:12	Joseph Krips (1912–1987)	London Symphony Orchestra	1960	129	120	103
(15) 11:32	06:47	05:44	08:59	Sergiu Celibidache (1912–1996)	Orchestra Sinfonica di Milano della RAI	1968	118	111	144
(16) 10:55	06:41	05:32	07:58	Georg Solti (1912–1997)	Wiener Philharmoniker	1969	136	119	121
(17) 09:46	06:41	05:55	07:01	Rafael Kubelik (1914–1996)	Berliner Philharmoniker	1963	135	106	120
(18) 11:03	06:44	05:47	08:03	Karol Stryja (1915–1998)	Schlesisches Philharmonisches Orchester	1988	135	113	114
(19) 11:25	07:59	05:57	08:43	Leonard Bernstein (1918–1990)	New York Philharmonic	1960	136	122	98
(20) 11:36	07:46	05:44	08:10	Leonard Bernstein (1918–1990)	Wiener Philharmoniker	1985	141	123	93
(21) 11:49	06:05	04:36	09:13	Othmar Suitner (1922–2010)	Staatskapelle Berlin	1986	124	114	107
(22) 11:25	07:02	05:25	08:13	Wolfgang Sawalisch (*1923)	Staatskapelle Dresden	1972	133	119	118
(23) 11:24	05:42	05:41	08:25	Sir Neville Marriner (*1924)	Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart	1985	132	114	95
(24) 11:15	06:20	05:39	08:27	Kurt Masur (*1927)	Gewandhausorchester Leipzig	1974	127	119	121
(25) 11:07	06:05	05:34	08:54	Kurt Masur (*1927)	London Philharmonic Orchestra	1990	128	114	122
(26) 10:18	06:25	05:59	07:18	Jerzy Semkow (*1928)	St. Louis Symphony Orchestra	1976	131	115	94
(27) 12:04	07:19	05:46	06:51	Othmar F. Maga (*1929)	Nürnberger Symphoniker	1969	126	109	81

(Fortsetzung siehe nächste Seite)

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>Dirigent/Lebensdaten</i>	<i>Orchester</i>	<i>Jahr</i>	<i>I,39</i>	<i>I,81</i>	<i>I,438</i>	
(28)	06:14	07:23	05:53	08:22	Christoph von Dohnányi (*1929)	Cleveland Orchestra	1987	134	113	115
(29)	11:16	06:37	05:27	07:51	Nikolaus Harnoncourt (*1929)	Chamber Orchestra of Europe	1995	130	107	139
(30)	10:04	07:13	05:52	07:20	Istvan Kertész (1929–1973)	London Symphony Orchestra	1965	138	115	102
(31)	10:21	07:06	05:43	09:36	Gennadi Rozhdestvensky (*1931)	State Symphony Orchestra of Estonia	1978	132	118	120
(32)	11:39	07:25	05:34	06:52	Armin Jordan (1932–2006)	Orchestre de la Suisse Romande	1989	133	119	86
(33)	11:42	07:22	05:51	08:21	Zubin Mehta (*1936)	Wiener Philharmoniker	1976	141	126	83
(34)	10:36	05:56	05:05	07:33	David Zinnman (*1936)	Tonhalle Orchestra Zurich	2003	138	130	120
(35)	11:02	06:30	05:43	08:25	David Zinnman (*1936)	Baltimore Symphony Orchestra	1989	138	121	120
(36)	11:35	06:29	05:48	08:28	Eliahu Inbal (*1936)	Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt	1995	132	100	92
(37)	12:25	06:20	05:51	09:02	Stanislav Gorkovenko (*1938)	St Petersburg Radio and TV Orchestra	2000	119	101	78
(38)	10:58	05:45	04:59	06:46	Marek Janowski (*1939)	SWR Sinfonieorchester	1994	137	118	115
(39)	12:00	07:56	05:36	08:23	Christoph Eschenbach (*1940)	Bamberger Symphoniker	1990	138	109	73
(40)	11:42	07:20	05:27	08:21	Christoph Eschenbach (*1940)	NDR Sinfonieorchester	1999	133	110	72
(41)	11:49	07:00	05:59	08:45	Riccardo Muti (*1941)	Philharmonia Orchestra	1978	134	117	97

(Fortsetzung siehe nächste Seite)

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>Dirigent/Lebensdaten</i>	<i>Orchester</i>	<i>Jahr</i>	<i>I,39</i>	<i>I,81</i>	<i>I,438</i>	
(42)	13:09	07:27	06:07	07:11	Daniel Barenboim (*1942)	Chicago Symphony Orchestra	1977	124	92	70
(43)	12:42	06:48	05:59	09:08	Daniel Barenboim (*1942)	Staatskapelle Berlin	2003	129	90	80
(44)	11:42	06:15	05:41	08:13	Hans Vonk (1942–2004)	Kölner Rundfunk- Sinfonie-Orchester	1993	131	111	110
(45)	10:45	06:23	05:15	07:42	John Elliot Gardi- ner (*1943)	Orchestre Révolution- naire et Romantique	1997	140	133	114
(46)	11:43	06:59	05:33	08:08	Antoni Wit (*1944)	Polish National Sym- phony Orchestra	1994	137	125	73
(47)	11:35	06:05	05:46	08:38	Philippe Herreweg- he (*1947)	Orchestre des Champs- Élysées	2006	126	119	115
(48)	11:23	06:50	05:44	07:30	Mario Venzago (*1948)	Sinfonieorchester Basel	2002	127	103	147
(49)	11:22	07:41	06:02	09:32	Noriaki Kitamura (*1949)	Moravian Philharmonic Orchestra	1997	131	118	124
(50)	10:00	05:54	05:31	08:08	Roy Goodman (*1951)	The Hanover Band	1993	132	121	118
(51)	00:10	06:09	05:11	08:09	Riccardo Chailly (*1953)	Gewandhausorchester	2008	132	123	124
(52)	00:09	06:09	05:43	08:40	Douglas Bostock (*1955)	Czech Chamber Phil- harmonic Orchestra	2002	127	119	131
(53)	12:05	07:05	06:16	09:13	Christian Thiele- mann (*1959)	Philharmonia Orche- stra	2001	131	100	86
(54)	10:42	06:09	05:41	08:36	Thomas Dausgard (*1963)	Swedish Chamber Or- chestra	2007	136	123	126
(55)	11:09	07:34	06:16	09:40	Florian Merz (*1967)	Klassische Philharmo- nie Düsseldorf	1992	121	121	118

Ulrich Tadday

Schumanns *Patriotisches Lied* (WoO 5) im Kontext des deutschen Nationalismus

„Während der Straßenkämpfe am 3. und 4. Mai 1849, während Barrikaden errichtet wurden und der Kampf zwischen den Aufständischen und Soldaten, die mit Kanonen auf das Volk schossen, die ersten Toten forderten, komponierte Robert Schumann *Kinderlieder*“,¹ so sieht es jedenfalls die Autorin Barbara Meier in ihrer Rowohlt-Monografie über Robert Schumann. Es ist wahr, Robert Schumann hat während des Dresdner Maiaufstandes *Kinderlieder*² komponiert und es ist auch wahr, dass er am 5. Mai 1849, aus Angst als „Sicherheitswache“ aufgestellt zu werden, mit Frau Clara und Tochter Marie aus der Dresdner Wohnung in der Großen Reitbahngasse 26 vor die Tore der Stadt aufs Land, nach Maxen auf das Landgut des befreundeten Baron Major Serre floh und dass die im Übrigen hoch schwangere Clara Schumann, ungeachtet aller Gefahren, am 7. Mai nachts um 3 Uhr in Begleitung einer anderen Frau aufbrach, um die Kinder, welche die Eltern in der Dresdener Wohnung in der Obhut einer Bediensteten zurückgelassen hatten, nachzuholen.³ Im Vergleich zu Richard Wagner, der als Kapellmeister in Dresden auf die Barrikaden stieg, um Flugblätter zu verteilen, deswegen steckbrieflich gesucht wurde und nach Paris ins Exil flüchten musste, wirkt Schumanns Verhalten nicht gerade revolutionär. Bekanntlich stand Schumann den revolutionären Ereignissen der Jahre 1848/49 aber nicht gleichgültig gegenüber. Von Schumanns politischem Interesse zeugen nicht nur Tagebucheinträge⁴ und Briefe⁵, sondern auch oder vor allem *Drei Freiheitsgesänge* WoO 4, die er 1848 komponierte und *Vier Märsche* op. 76, die er 1849 folgen ließ. Umstritten zwar, jedoch nicht auszuschließen ist, ob die Motette *Verzweifle nicht im Schmerzensthal* op. 93, deren Titel allein schon ein „Bild einer schauerlichen Revolution“ vor dem inneren Auge entstehen lassen kann,⁶ zu den kompositorischen Zeugnissen

¹ Barbara Meier, *Robert Schumann*, Reinbeck (Rowohlt) 1995, S. 114. Gemeint sind „Des Sennen Abschied“ (Nr. 23) und „Des Buben Schützenlied“ (Nr. 26), Lieder nach Gedichten von Schiller, die Schumann in der Zeit am 3. Mai 1849 für das *Liederalbum für die Jugend*, op. 79 komponierte; siehe *Tb III*, S. 490 und *RSW*, S. 338 ff.

² *Tb III*, S. 490, Eintrag vom 2. Mai 1849.

³ *Litzmann II*, S. 185–190.

⁴ *Tb III*, S. 490, Eintrag vom 4. Mai 1849.

⁵ Brief vom 10. April 1849 an Ferdinand Hiller, in: *Briefe NF*, 21904, S. 302.

⁶ *Litzmann II*, S. 192: „Wenn man den Text liest ‚Verzweifle nicht im Schmerzensthal, Wo manches Wasser quillt aus Qual, Oft braust der Sturm, und hinter ihm ein Lauschen Gottes

der Revolutionszeit zählt oder nicht. Keinesfalls war Robert Schumann ein unpolitischer Mensch, er war nicht der romantische Repräsentant einer rein subjektiven Innerlichkeit wie seine Kritiker im Anschluss an Hegel behaupteten. Am Beispiel des *Patriotischen Liedes* WoO 5 soll gezeigt werden, dass Robert Schumann längst vor der 1848er Revolution ein politisch fühlender, denkender und handelnder Mensch und Musiker war, ein poetisch politischer Idealist und Komponist, dessen Werke auch politische Untertöne besitzen können, die jedoch so leise zu uns herüber klingen, dass wir sie aus der historischen Distanz kaum mehr wahrzunehmen vermögen.

Unüberhörbar nationalistisch hingegen klingt Schumanns *Patriotisches Lied*, das den Kern meines Interesses bildet. Im Kontext des deutschen Nationalismus betrachtet, gibt das *Patriotische Lied* den Blick frei auf die politische Haltung Schumanns während des Vormärzes um 1840. So gesehen ist es alles andere als eine Marginalie ohne Opuszahl. Als ästhetisch randständige Komposition rückt das *Patriotische Lied* mit in das Zentrum des Interesses an der politischen Person Schumanns.

Der Text des *Patriotischen Liedes* stammte aus der Feder von Nikolaus Becker,⁷ der am 8. Oktober 1809 in Bonn geboren und am 28. August 1845 in Hünshoven bei Geilenkirchen an „einem anfangs verwahrlosten Brustleiden“ gestorben ist.⁸ Becker studierte die Rechte an der Universität Bonn und absolvierte nach seinem Studium zunächst den praktischen Teil der Juristenausbildung als so genannter Auskultator (von lateinisch Zuhörer), d. h. als Referendar am Landgericht Köln; später war er als Gerichtsschreiber in Geilenkirchen tätig. Becker wurde als Verfasser des Gedichtes *Der deutsche Rhein* schlagartig in der Öffentlichkeit bekannt. Nachdem das Gedicht am 18. September 1840 zunächst ohne das Einverständnis seines Urhebers in der *Trier'schen Zeitung* erschienen war,⁹ druckte es die *Kölnische Zeitung* am 8. Oktober 1840 nach; am 10. Oktober vertonte es der neu berufene Städtische

allemaal¹ usw., dann möchte man allerdings wohl glauben, daß es doch der Widerklang der stürmischen Weltbegebenheiten da draußen war, der in der Vertonung dieser Friedens- und Trostworte seinen künstlerischen Ausdruck suchte und fand. Und das tatsächlich auch die stürmische Zeit einen unmittelbaren Anteil an seinem musikalischen Schaffen zu erobern verstanden hatte, das bewiesen die ‚4 Märsche auf das Jahr 1849‘, von deren Vollendung Clara am 15. Mai berichtet ‚äußerst brillant und originell. Es sind Volksmärsche und von pompöser Wirkung. Er wird sie gleich drucken lassen.‘.“ – Vgl. dagegen *Verzweifle nicht im Schmerzensthal* op. 93, hrsg. von Brigitte Kohnz und Matthias Wendt, in: *RSA IV/3/1,1*, 2000.

⁷ *NDB*, Bd. 1, S. 720 f.

⁸ *ADB*, Bd. 2, S. 227.

⁹ *Trier'sche Zeitung*, Nr. 257, vom 18.09.1840.

Musikdirektor Kölns, Konradin Kreutzer und am 15. Oktober 1840 wurde Kreutzers Vertonung im Kölner Theater König Friedrich Wilhelm IV., der gerade erst den preußischen Thron bestiegen hatte, feierlich vorgetragen „und von den Zuhörern in überwallender Begeisterung mitgesungen“.¹⁰ Nur kurze Zeit später war das Lied in aller Munde und in „Aachen, Berlin, Leipzig, Dresden, Erfurt, Frankfurt, Stuttgart, Augsburg und sogar auch in Wien in Theatern und Salons, auf den Straßen und in den Kneipen zu hören“.¹¹ Für sein Gedicht erhielt Becker vom preußischen König 1000 Taler, der bayerische Regent Ludwig I. „ließ Becker als ‚Pfalzgraf bei Rhein‘ einen kostbaren Silberpokal mit der freundlichen Empfehlung überreichen, das er ‚recht häufig daraus trinken möge, dazu singend: Sie sollen ihn nicht haben‘“.¹² Der ungeheure Erfolg seines Gedichtes ermutigte Becker 1841 einen ganzen Gedichtband nachzulegen, mit dem der Dichter-Dilettant in der literarischen Bedeutungslosigkeit versank.

Wie ist aber die wahnsinnige Erfolgs- und Wirkungsgeschichte eines einzelnen Gedichtes zu erklären, das eine ganze Noch-Nicht-Nation in einen Taumel versetzte, das zeitgenössische Kritiker wie Karl Biedermann aber bereits als „poetisch ziemlich schwach“ beurteilten?¹³ Meines Erachtens dürften drei Gründe ausschlaggebend gewesen sein: Der erste Grund ist ein politischer, den die Historiker unter der Überschrift „Rheinkrise“ abhandeln. Der zweite Grund ist ein literaturgeschichtlicher, der die Literaturgeschichte und die Literaturgeschichtsschreibung als Nationalgeschichte reflektiert. Der dritte Grund ist hauptsächlich ein musikgeschichtlicher, der seine soziologische Voraussetzung in der massenpsychologischen Funktion des Liedes als Form interaktionsgebundener Kommunikation findet.

Beginnen wir mit dem ersten und fassen im folgenden zusammen, was Wolf D. Gruner, Manfred Püschner, Hagen Schulze und Ulrich Wehler u. a. über die so genannte Rheinkrise von 1840 geschrieben haben: Es würde zu weit gehen die Geschichte des Rheins als natürliche und nationale Grenze nachzeichnen zu wollen, doch sei daran erinnert, dass Frankreich erst nach 1789 wieder Ansprüche auf linksrheinische Gebiete anmeldete. Mit dem Ausbruch der Na-

¹⁰ *Vom Zauber des Rheins ergriffen* [...] *Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert*, hrsg. von Klaus Honnef, Klaus Weschenfelder und Irene Haberland. München (Klinkhardt & Biermann) 1992, S. 104.

¹¹ Manfred Püschner, „Die Rheinkrise von 1840/41 und die antifeudale Oppositionsbewegung“, in: *Bourgeoisie und bürgerliche Umwälzung in Deutschland 1789–1871*, hrsg. von Helmut Bleiber, Berlin (Akademie Verlag) 1977, S. 106.

¹² Ebd., S. 107.

¹³ Karl Biedermann, *1840–1870. Dreißig Jahre deutsche Geschichte*, Bd. 1, Breslau 1881, S. 78.

poleonischen Kriege in Europa brach das Herrschaftssystem des aufgeklärten Absolutismus zusammen und damit auch die kleinstaatliche Ordnung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation (1806) und dies zuerst am Rhein. Im September 1792 wurden Mainz, Speyer und Worms von den französischen Truppen besetzt und der Rhein wurde vom französischen Nationalkonvent zur natürlichen Grenze erklärt. Nachdem Preußen 1795 im Sonderfrieden von Basel das linke Rheinufer nördlich der Mainlinie an Frankreich abgetreten hatte, wurde 1797 durch den zwischen Österreich und Frankreich geschlossenen Friedensvertrag von Campo Formio auch noch das linksrheinische Gebiet von Andernach stromabwärts bis nach Belgien Frankreich zugeschrieben und 1801 offizielles Staatsgebiet der Ersten Republik Frankreich.

Die Niederlage der napoleonischen Armee im Russlandlandfeldzug von 1812 bedeutete auch das Ende der französischen Herrschaft am Rhein. Nach der Schlacht bei Leipzig 1813 zogen sich die Franzosen von der rechtsrheinischen Uferseite, und das heißt in die Grenzen des französischen Staates, zurück. Daß es danach zu der spektakulären Überschreitung der Rheinlinie kam, war eine Folge gescheiterter diplomatischer Verhandlungen. Nachdem Napoleon auf das Friedensangebot, das die Sicherung des Rheins als Staatsgrenze beinhalten sollte, nur verzögert reagiert hatte, überschritten die Truppen des preußischen Generals Leberecht von Blücher in der Sylvesternacht 1813/1814 den Rhein bei Mannheim, Kaub und Koblenz [...].

Der Pariser Friedensschluss vom Mai 1814 bereitete den Grund für die Neuzeichnung der europäischen Landkarte auf dem Wiener Kongress. Die Diplomaten schlossen in vieler Hinsicht an die napoleonische Neugliederung an und verteilten das Land längs des Rheins von Basel bis Kleve auf fünf Staaten. Das sich im wesentlichen mit dem Abschnitt des romantischen Rheins deckende mittlere Gebiet kam zum Staat Preußen. Die neue Rheinprovinz grenzte im Süden an Nassau und Hessen-Darmstadt, die gleichfalls Rheinanlieger waren. Unverändert blieb das Oberrheingebiet: Wie vor 1789 bildete der Rhein hier die Grenze zu Frankreich. Er teilte das Großherzogtum Baden vom französischen Elsaß.¹⁴

¹⁴Susanne Kiewitz, *Poetische Rheinlandschaft. Die Geschichte des Rheins in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Köln-Weimar-Wien (Böhlau) 2003, S. 34f.

Obwohl die seit 1831 schwebende belgisch-luxemburgische Frage durch ein britisch-russisches Rapprochement 1839/39 endlich ihre diplomatische Beantwortung fand – 1830 kam es zur belgischen Revolution, in deren Folge Belgien unabhängig wurde, 1831 konnte Belgien seine Souveränität jedoch nur durch die zur Hilfe geeilten französischen Truppen gegen die bereits weit ins Land eingefallene Armee der Niederlande behaupten (Zehn-Tage-Feldzug) – wurde nur kurze Zeit später die seit Jahrzehnten schwelende Orientalische Frage („Eastern Question“) zu einem Konfliktherd europäischer Außenpolitik, der 1840 die Rheinkrise zwischen Frankreich und dem Deutschen Bund auslösen sollte.

„Die Rheinkrise“, schreibt Manfred Püschner, „tritt uns als Teil der umfassenden Orientkrise der Jahre 1839–1841 entgegen, die sich an den Expansionsbestrebungen und dem Ringen von Russland, England, Frankreich und Österreich um Einflußsphären im türkisch-nahöstlichen Gebiet entzündete.

In den dreißiger Jahren des 19. Jh. hatte sich der innere Verfall des türkischen Staates durch die militärischen Auseinandersetzungen zwischen dem Sultan und dem ägyptischen Vizekönig Mehemed Ali dramatisch beschleunigt. Dieser Konflikt rief nach der vernichtenden Niederlage der türkischen Truppen bei Nisib am 6. Juni 1839 und dem sich anschließenden Absetzen der türkischen Flotte nach Ägypten die europäischen Großmächte auf den Plan, unter dem [fadenscheinigen] Vorwand zwischen den kriegführenden Parteien Frieden stiften zu wollen. In Wirklichkeit suchten sie ihre Interessen in dieser wichtigen Region zu wahren.

Russland wünschte eine Kontrolle der Meerengen – entweder durch Anwesenheit seiner Truppen oder mittels einer ihm hörigen Türkei – und suchte nach Möglichkeiten einer Expansion im Balkan. Österreich hingegen wollte unter allen Umständen den territorialen status quo auf dem Balkan wahren und sich die ungefährliche Nachbarschaft einer ohnmächtigen Türkei, mit der es eine ca. 3000 km lange gemeinsame Grenze besaß, sichern. Englands Interessen geboten ihm, ein Festsetzen Rußlands an den Meerengen, das Vordringen der russischen Flotte ins Mittelmeer und die Verstärkung des russischen Einflusses auf die Türkei zu verhindern. Darüber hinaus war England von Mehemed Ali an einem ganz empfindlichen Nerv getroffen worden. Nach der Eroberung der Levanteküste hatte dieser den Landweg nach Indien über den Isthmus von Suez zum Roten Meer durch das nördliche Syrien zum Euphrat gesperrt. Ferner hatte er den englischen Handel innerhalb seines Herrschaftsgebietes untersagt, dafür aber den französischen begünstigt. Frankreich unterhielt zu Ägypten enge wirtschaftliche und politische Beziehungen. Es verfügte in diesem Land über einen gesicherten Einfluß, der bei künftigen kolonialpolitischen

Unternehmungen von noch nicht absehbarem Wert sein konnte. Frankreich protegierte Mehemed Ali daher in jeder Weise.

Die folgenden Londoner Verhandlungen ließen den für den weiteren Verlauf der Orientkrise folgenschweren Umstand offenkundig werden, dass sich zwischen den englischen und französischen Interessen im Nahen Osten kein Kompromiss finden ließ. England, Russland, Österreich, Preußen und die Türkei unterschrieben am 15. Juli 1840 ohne Frankreich eine Konvention, in der von Mehemed Ali der sofortige Rückzug aus dem nördlichen Syrien – dort befand sich der wichtigste britische Verbindungsweg – gefordert und für den wahrscheinlichen Fall der Nichtbeachtung dieser Aufforderung die Durchsetzung der Konvention mit militärischen Aktionen angedroht wurde.¹⁵

Der unter Ausschluss Frankreichs abgeschlossene Londoner Vertrag zwischen den vier Großmächten England, Russland, Österreich und Preußen auf der einen und der Türkei auf der anderen Seite drohte Frankreich außenpolitisch zu isolieren und wurde in Paris als Demütigung empfunden. Frankreich reagierte zunächst mit ungläubigem Erstaunen, das alsbald in aggressive Kriegsdrohungen umschlug. Das von Louis Philippe berufene Kabinet Thiers beabsichtigte die aufgeheizte „Kriegsstimmung als diplomatisches Druckmittel einzusetzen, um so von den innenpolitischen Problemen abzulenken, seine innenpolitische Stellung zu festigen und durch einen außenpolitischen Erfolg die ‚Ehre der Nation‘ wiederherzustellen, die durch das Vorgehen der autokratischen Ostmächte und Großbritanniens zutiefst verletzt worden sei.“¹⁶

Auf Frankreichs unverhohlene Drohung, die natürliche Rheingrenze militärisch wiederherstellen zu wollen, reagierten die führenden Staaten des Deutschen Bundes anfangs relativ gelassen und maßvoll. Vor allem der österreichische Hof- und Staatskanzler Fürst Metternich versuchte, den linksliberalen Nationalismus für das eigene Herrschaftssystem fürchtend, die Rheinfrage auf europäischer Ebene zu entnationalisieren. Unverhüllte Kriegsdrohungen Frankreichs verbunden mit Presseberichten über Truppenkonzentrationen im Elsass schürten in der deutschen Öffentlichkeit die Kriegsangst und riefen eine Reaktion hervor, die die Rheinkrise erstmals zur Frage der Nation werden ließ.

„Auf's Ganze gesehen“, schlussfolgert Hans-Ulrich Wehler, „lag aber die Bedeutung der Rheinkrise, der nach kurzer Zeit von der französischen Regierung der Boden entzogen wurde, primär in dem Durchbruch des modernen deutschen Nationalismus als Massenphänomen. Die Solidarisierungserfahrung

¹⁵Püschner, „Die Rheinkrise“, S. 101 f.

¹⁶Wolf D. Gruner, „Der Deutsche Bund, die Deutschen Verfassungsstaaten und die Rheinkrise von 1840“, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 53 (1990), S. 65.

vom Herbst 1840 bildete einen ‚einen Markstein der gesamten nationalen Bewußtseinsbildung‘. Wie unübersehbar der Nationalismus plötzlich zu einer gesellschaftlichen Kraft geworden war, wird auch daran ersichtlich, dass das überbordende antifranzösische emotionale Pathos erstmals von Regierungen und Fürsten als Appell an die ‚Nationalgesinnung‘ gebilligt, mithin die nationale Dynamik quasi-offiziell anerkannt wurde. ‚Wir besitzen jetzt Nationalgefühl‘, zog der Schriftsteller Adolph Stahr eine Bilanz, ‚wenn wir auch noch keine Nation sind. Aber dieses Nationalgefühl [...] ist die Knospe, deren Dasein uns das Werden der Blüte und Frucht verheißt.“¹⁷

Kommen wir zum zweiten, literaturgeschichtlichen Grund für die Wirkung von Beckers Gedicht. Denn der Umstand allein, dass Nikolaus Beckers Gedicht vom *Deutschen Rhein* seine Entstehung einer politischen Ursache verdankt, erklärt noch nicht dessen Wirkung. Wie konnte ein Gedicht von ganz gewiss geringer literarischer Qualität, sich wie ein Lauffeuer über die deutschen Lande ausbreiten und bei Dichtern wie Komponisten eine Art Rheinlied-Epidemie auslösen? Eine umfassende Antwort auf diese Frage hat jüngst Susanne Kiewitz gegeben. In ihrer Dissertation über die *Poetische Rheinlandschaft* hat sie *Die Geschichte des Rheins in der Lyrik des 19. Jahrhunderts* erforscht und gezeigt, wie der deutsche Nationalismus in seiner zweiten Phase (1830–1848) auf die Kollektivsymbole seiner ersten Phase (1795–1815) erfolgreich zurückgreift.

Wie die ältere Dichtung der Befreiungskriege versammelt Beckers Lied alle Bildelemente des Nationalsymbols. Es zeigt den Rhein in einer Landschaft, die dem Gesetz der Vergänglichkeit weitgehend enthoben ist und bindet sie an die gleichfalls zeitlose, da unvergängliche Nation. Zum Beweis dieser Unzerstörbarkeit nennt es die aus dem romantischen Rheinbild hinreichend bekannten Elemente: den ‚ruhig wallen[den]‘ Strom, die ‚Felsen‘ (V. 14) und die ‚Dome‘ (V. 15), die den Rhein bei Friedrich Schlegel zur Geschichtslandschaft gemacht hatten. Hinzu kommen das Volk und seine Lieder, die den Rhein bei Arnim, Brentano und Eichendorff als heimische Kunstlandschaft beglaubigt hatten. Sie sind auch hier Garanten des ewigen, aber unsichtbaren nationalen Geistes, der sich nur in den Einzeldingen der Landschaft offenbart: ‚So lang dort kühne Knaben/Um schlanke Dirnen frein‘ (V. 19f.), ‚so

¹⁷Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 2: *Von der Reformära bis zur industriellen und politischen „Deutschen Doppelrevolution“, 1815–1845/49*, Frankfurt a. M. 1987, S. 399.

lang ein Lied noch lebet/In seiner Sänger Mund‘ (V. 23 f.) und ‚so lang in seinem Strome/Noch fest die Felsen stehen‘ (V. 13 f.) seien Nation und Rhein untrennbar und unzerstörbar.

Der Rhein wird zum Eigentum der Nation erklärt, denn diese vergewissert sich hier ihrer selbst als zeitlose Größe. Implizit bedeutet dies, dass die Nation in der Landschaft ihren Ursprung besitzt – ganz so, wie Friedrich Schlegel es definiert hatte. Diese Bindung kann erst durch den Untergang der nationalen Gemeinschaft gelöst werden: ‚Sie sollen ihn nicht haben,/Den freien, deutschen Rhein,/Bis seine Flut begraben/Des letzten Manns Gebein‘ (V. 25–28).

Becker versuchte allerdings nicht, Gründe für diese Allianz zu benennen. Er setzte die Einheit von Nation und Natur am Rhein als gegeben voraus und beschwor sie durch die Formel ‚so lang‘. Das Lied will kein romantisches Landschaftsbild zeichnen, sondern besingt die Landschaft, um zur Verteidigung des Landes aufzurufen. Das Bild dient dem politischen Zweck. Beckers Gedicht gleicht damit Ernst Moritz Arndts Schrift *Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze*, nur die Resonanz, die Becker auslöste, war größer als jene, auf die Arndt im Jahr 1813 gestoßen war. Anders als seine Schrift erhielt Beckers Lied nicht nur den Beifall der Straße, sondern auch den der Throne.¹⁸

Denn die jeweilige Bestimmung dessen, was unter „frei“ bzw. Freiheit und unter „deutsch“ bzw. „Deutschland“ verstanden werden soll, bleibt bei Becker insofern noch offen, als sie bloß negativ getroffen wird im Sinne von nicht-französisch, keiner Fremdherrschaft unterworfen.

Das Untersuchungsergebnis der Literaturwissenschaftlerin Kiewietz deckt sich mit dem Befund der Geschichtswissenschaft dergestalt, dass der Nationalismus in Deutschland zuerst immer ein kultureller war, um danach ein politischer zu werden. So wurde in der Zeit des Vormärz auf bereits erprobte Kommunikationsstrukturen und Kollektivsymbole zugegriffen, die im gesellschaftlichen Bewusstsein seit den Freiheitskriegen überlebt hatten. Die politische Funktion von Turn- und Gesangsvereinen, von Burschenschaften musste im Vormärz nicht erst inauguriert, sondern nur reaktiviert werden.¹⁹ Auch der

¹⁸Kiewietz, *Poetische Rheinlandschaft*, S. 192 f.

¹⁹Hans Ulrich Wehler, *Nationalismus. Geschichte – Formen – Folgen*, München 2001, S. 41 f.

Mythos Rhein wurde nicht neu erfunden, vielmehr als Inhalt des kollektiven Bewusstseins erinnert, weiter erzählt und verwandelt.

Damit kommen wir zum dritten, musikgeschichtlichen Grund für die Wirkung von Beckers Gedicht. Ein wichtiges Medium in diesem kulturpolitischen Prozess war die Musik. Musik bewegt bekanntlich nicht nur die Gemüter, sondern auch den Geist, den Geist der Freiheit und leider auch den Geist der Unfreiheit. Als massenpsychologisches Medium ist der Gesang ein Motor des deutschen Nationalismus des 19. und 20. Jahrhunderts gewesen. Von den Freiheitsgesängen eines Theodor Körner bis hin zum Gegröle der Neonazis ist es freilich ein weiter Weg und die Macht, mit der Menschen musikalisch manipuliert wurden, unterscheidet sich durch die jeweiligen ideologischen Interessen, die im Kaiserreich, im Nationalsozialismus und im Sozialismus der Deutschen Demokratischen Republik verfolgt wurden.

Dass die nationalistische Gesinnung des Vormärz liberal, republikanisch und demokratisch war, ändert nichts an der Tatsache, dass Beckers Gedicht und Schumanns Vertonung im historischen Kontext des deutschen Nationalismus angesiedelt und zu verstehen sind. Zunächst wäre festzustellen, dass Schumann sich vom politischen Virus des Nationalen hat anstecken lassen und vom nationalen Fieber so infiziert war wie alle anderen Dutzenddichter und Komponisten, die zur Verbreitung der Rheinlied-Epidemie ihr Scherflein beigetragen haben. Offensichtlich war sich Schumann weder zu schade, das Beckersche Lied wie viele andere auch zu vertonen, noch war er zu bescheiden, um von der ästhetischen Qualität seiner Vertonung des Beckerschen Gedichtes nicht überzeugt gewesen zu sein. Die genuin politisch musikalische Motivation wird durch den finanziellen Erfolg, den das *Patriotische Lied* als meist gedruckte Komposition Schumanns erzielt hat, nicht außer Kraft gesetzt.

Bevor ich auf die biografischen, politischen und ästhetischen Beweggründe Schumanns zu sprechen komme, möchte ich ihnen kurz vor Augen führen, welches Ausmaß die Rheinlied-Bewegung bereits kurz nach Erscheinen von Beckers Gedicht angenommen hatte. Nachdem Beckers Gedicht zuerst von der *Trier'schen Zeitung* gedruckt worden war, erschien es am 8. Oktober 1848 in der *Kölnischen Zeitung* „diesmal mit einer Widmung an der französischen Schriftsteller Lamartine. [1841] Max Schneckenberger verfasst sein Gedicht ‚Die Wacht am Rhein‘. Ernst Moritz Arndt reagiert auf Beckers Lied mit einem ‚Lied vom Rhein an Niklas Becker‘. Zur Flut von literarischen Reaktionen zählen auch die Gedichte von Alexander Reiferscheid (‚Der Rhein‘), Emanuel Geibel (‚Auf dem Rhein‘), Georg Herwegh (‚Das Rheinweinlied‘) und Hoffmann von Fallersleben (‚Lied der Deutschen‘). Am 28. Mai erscheint in der ‚Revue des deux Mondes‘ als Antwort Lamartines auf

Beckers Lied dessen ‚Marseillaise de la Paix‘. In der Ausgabe vom 1. Juni werden beide Gedichte noch einmal abgedruckt. Alfred de Musset schreibt daraufhin sein Gedicht ‚Le Rhin allemand‘.²⁰ Obwohl Frankreich durch den erzwungenen Rücktritt Thiers am 20. Oktober 1840 in der Rheinfrage längst eingelenkt hatte, wollte die Flut der Rheinlieder bis Mitte 1841 nicht abreißen. Die Rheinlied-Bewegung wird zur Realsatire und als solche karikiert. Anfang März 1841 zieht die *Allgemeine Musikalische Zeitung* ein erstes Resümee und zählt nicht weniger als 79 Vertonungen von Beckers Gedicht auf, „dazu noch mehrere gedruckte Kompositionen von Ungenannten. – Wäre nun der Rhein frei zu singen“, spöttelt Herausgeber W. F. Fink, „so wär’ er ganz frei. Welche Weinlese müsste dies geben!“²¹ Die US-amerikanische Musikwissenschaftlerin Cecelia Hopkins Porter hat es beim neuerlichen Nachzählen von Rheinliedern im Zeitraum 1839–1851 auf nahezu 400 Vertonungen gebracht, wovon 111 allein auf Nikolas Beckers Gedicht entfallen.²² Eine davon ist das *Patriotische Lied*, das Schumann zum Leipziger „Concurrenz-Concert“ am 6. Dezember 1840 eingereicht hat. Gegen ihn konkurrierten Konradin Kreutzer, Heinrich Marschner, Carl Gottlieb Reissiger, Johann J. H. Verhulst, Julius Becker und Gustav Kunze mit einem eigenen Rheinlied für den Leipziger Wettbewerb, den Kunze sehr zum Ärger Clara Schumanns gewann.²³ Im überregionalen Wettbewerb der Städte, Berlin, Breslau und Leipzig unterlag Kunze aber dann dem Rivalen Joseph Lenz, der bereits den Liederwettbewerb in Breslau für sich entschieden hatte.

Dass Schumann ein inniges Verhältnis zum Rhein pflegte, belegen die acht Gedichte, die er über Beckers Lied von *Deutschen Rhein* hinaus vertonte und die alle 1840 im Liederjahr entstanden sind:

²⁰ Gertrude Cepl-Kaufmann und Antje Johanning, *Mythos Rhein. Zur Kulturgeschichte eines Stromes*, Darmstadt 1999, S. 177.

²¹ AMZ 43, 3. März 1841, Nr. 9, Sp. 191–194.

²² Cecelia Hopkins Porter, „The Rheinlieder Critics, A Case of Musical Nationalism“, in: *The musical Quaterly* LXIII (1977), Heft 1, S. 79. – Cecelia Hopkins Porter, *The Rhenisch Manifesto: „The Free German Rhine“ as an Expression of German National Consciousness in the Romantic Lied*, University of Maryland, Michigan (Ann Arbor) 1975, S. 542–571. – Cecelia Hopkins Porter, *The Rhine as Musical Metaphor, Cultural Identity in German Romantic Music*, Boston (Northeastern University Press) 1996.

²³ Tb II, S. 126, Eintrag vom 22.11.1840: „Das Kreuzersche Rheinlied [Vertonung von Konradin Kreutzer] hab ich nun auch kennen gelernt, aber schlechter gefunden, als ich es mir, der Beschreibung nach gedacht. Roberts Composition ist ohne Zweifel die Beste von Allen und dabei ganz volksthümlich und also leicht eingänglich, was sich immer mehr zeigt.“

<i>Opusnr.</i>	<i>Werktitel</i>	<i>Textdichter</i>	<i>Liedtitel</i>
op. 24,7	<i>Liederkreis</i>	Heine	Berg' und Burgen
op. 36,1	<i>Sechs Gedichte</i>	Reinick	Sonntags am Rhein
op. 39,6	<i>Liederkreis</i>	Eichendorff	Waldesgespräch
op. 39,7	<i>Liederkreis</i>	Eichendorff	Auf einer Burg
op. 48,6	<i>Dichterliebe</i>	Heine	Im Rhein, im heiligen Strome
op. 48,16	<i>Dichterliebe</i>	Heine	Die alten bösen Lieder
op. 51,4	<i>Lieder und Gesänge</i>	Immermann	Auf dem Rhein
op. 53,2	<i>Romanzen und Balladen</i>	Lorenz	Loreley

Lassen sie mich einige Worte zum biografischen Bezug verlieren, den Schumann zum Rhein hatte.²⁴ Mehr als bekannt ist, dass Schumann 1850 die Stelle des Städtischen Musikdirektors auf Vermittlung Ferdinand Hillers in Düsseldorf annahm und seine letzten Lebensjahre am Rhein verbrachte. Bekannt ist vielleicht auch, dass Schumann während dieser Zeit Reisen in die nähere Umgebung unternahm, die ihn im Herbst 1850 nach Köln führten. Der Aussage seines ersten Biographen, Wilhelm Joseph von Wasielewski, zufolge soll Schumann den ersten Anstoß zur Komposition der dritten Symphonie in Es-Dur, der *Rheinischen*, durch den Anblick des Kölner Doms erhalten haben.²⁵ Der Kölner Dom, dessen Vollendung 1842 durch das Kölner-Dombau-Fest initiiert wurde, ist der symbolische Inbegriff der deutschen Nation. Weniger bekannt dürfte sein, dass die Schumanns in der Zeit vom 19. Juli bis 5. August 1851 über Heidelberg, Baden-Baden und Basel auf dem Rhein (bis Basel) eine Reise in die Schweiz an den Genfer See unternommen haben.²⁶ Die zu erwähnen ist insofern von Bedeutung, als diese Reise in Robert Schumanns Erinnerungen an die Jugend geweckt haben dürfte und zwar an seine erste Rheinreise, die er als Student 1829 unternommen hatte.

Als Robert Schumann im Mai 1829 von Leipzig nach Heidelberg reiste, um dort für zwei Semester „die berühmtesten deutschen Juristen, Thibaut, Mittermayer u. a. m. hören zu können“, ²⁷ nahm er die Gelegenheit wahr, Wil-

²⁴Vgl. Reinhard Kapp, „Schumann nach der Revolution“, in: *Schumann Forschungen* 3, 1993, S. 359 f.

²⁵Wasielewski, 21869, S. 234.

²⁶Tb II, 423–427.

²⁷Jugendbriefe, S. 30.

libald Alexis, Pseudonym für Wilhelm Häring (1798–1871),²⁸ von Frankfurt über Mainz nach Koblenz zu begleiten. Während Alexis von Koblenz nach Paris weiterreiste, kehrte Schumann auf gleichem Weg nach Mainz zurück und erreichte am 21. Mai 1829 Heidelberg. Über seinen Abstecher zum Rhein berichtet Schumann seiner Mutter:

Nach diesem ziemlich prosaischen Abstecher, sieh' mich auf die Wasserdiligence steigen, um nach Coblenz zu fahren. Döring in Frankfurt hatte mir ein schönes Panorama des Rheins geschenkt, so daß ich mich im bloßen Kopfe, die Cigarre im Munde, das Panorama in den Händen und die Lorgnette vor den Augen auf dem Verdecke sitzend recht gut ausnahm. Kein Gott kann Dir die Gegenden mit ihren romantischen kühnen Vesten und Burgen beschreiben; drum spar' ich mir die Namen der Uferstädte und Rheinschlösser, an denen ich schnell, wie im Traume vorüberflog.²⁹

In seinen Tagebuchnotizen über die Reise „nach d. Rhein u. Heidelberg 1829“ hat Schumann die „Namen der Uferstädte und Rheinschlösser“ im Einzelnen festgehalten: „Sonntags d. 17ten May: [...] – St. Lorch sehr romantisch – [...] Boppard sehr romantisch – große Biegung des Rheins – ich einsam auf dem Verdecke – Schloß Liebenek – die herrlichste Poesie von Rh.[ein] Braubach mit d. Marksburg – die untergehende Sonne u. der Mond hinter der Burg – Silber- und Goldwellen im Osten u. Westen – [...]“³⁰

Um Schumann gerecht werden zu können, muss zwischen seiner Rolle als Rheintourist und „Rheinromantiker“ unterschieden werden. Als Rheintourist erinnert er uns an die reichen Söhne englischer Adelige, die seit dem 17. Jahrhundert über Frankreich oder Deutschland rheinaufwärts nach Italien reisten. Die so genannte „Grand Tour“ bildete den krönenden Abschluss der Erziehung englischer Aristokraten. Mitte des 18. Jahrhunderts, auf dem Weg ins „klassische“ Land, entdeckten die Engländer den „romantischen“ Rhein. In den nachfolgenden Jahrzehnten überfluteten tausende von Touristen die „malerische“ Rheinlandschaft und ihre „romantischen“ Requisiten. Ermöglicht wurde dieser Massentourismus durch den Einsatz moderner Verkehrsmittel: 1816 fuhr

²⁸Zum Dichter der „romantischen“ Ritterromane *Der Roland von Berlin* (1840) und *Der falsche Woldemar* (1842) siehe Lynne Tatlock, „Der zweischichtige Gehalt zweier Mittelalterlicher Romane des Willibald Alexis“, in: *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*, hrsg. von James F. Poag und Gerhild Scholz, Königsstein/Ts. (Athenäum) 1983, S. 106 ff.

²⁹Robert Schumann, Brief an die Mutter vom 25. Mai 1829, in: *Jugendbriefe*, S. 54.

³⁰*Tb I*, S. 48.

der erste Dampfer, die „Prinz von Oranien“, von London nach Köln, 1824 das erste Dampfschiff, die „Seeländer“, bis nach Bacharach. Bis dahin bestand für Rheinreisende die Möglichkeit, den unbequemen Weg mit der Kutsche bzw. die langwierige Fahrt mit einem Frachtschiff zu umgehen, indem sie wie Schumann eine „Wasserdiligence“ benutzten, eine Schnelljacht, die eigens für den Personenverkehr geschaffen worden war. 1827 richtete dann die „Preußisch-Rheinische Dampfschiffahrtsgesellschaft“, deren Dienste Schumann auf dem Rückweg in Anspruch nahm,³¹ den ersten regelmäßigen Personenlinienverkehr zwischen Köln und Mainz ein.

Ins Handgepäck eines jeden Rheinreisenden gehörten poetische wie praktische Reiseführer, Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* (1816/1818) oder Bulwers *Pilgrims of the Rhine* (1834) ebenso wie der berühmte *Schreiber Guide* (1812/1818) oder der erste *Baedeker* (1835).³² Robert Schumann hatte vom Legationsrat Döring wahrscheinlich das erste Leporello-Rhein-Panorama (1825) des Frankfurter Kupferstechers Friedrich Wilhelm Delkeskamp geschenkt bekommen, das den Abschnitt von Köln bis Mainz aus der Vogelperspektive abbildet und die „romantischen“ Orte am Rande beschreibt.³³

Als Schumann 1840 Beckers Gedicht vertonte, war der Rhein für ihn also kein bloßes Politikum, sondern eine emotional besetzte romantische Seelenlandschaft. Hinzu kommt, wenn man dem Biografen Clara Schumanns, Bertold Litzmann, glauben schenken darf, dass der im Grunde positiv besetzte Topos Rhein eine negative Eintrübung erfahren haben könnte, indem das Ehepaar Schumann wegen der drohenden „kriegerischen Verwicklungen

³¹ *Jugendbriefe*, S. 58: „Mittwochs den 20sten Mai, früh Punkt 6 Uhr stand ich denn ganz stolz und wohlbehalten auf dem Dampfboote Friedrich Wilhelm [...]. Die Einrichtung des Dampfbootes ist wahrhaft fürstlich im Innern; der Wirrwarr auf dem Verdecke machte mir noch mehr Spaß und könnt' ich zeichnen, so hätt' es eine hübsche Gruppe gegeben, wie hier zwei alte Krieger auf ihren Tornistern liegen und schlafen, dort zwei feine Studenten auf und abgehen, hier zwei Damen sich halb todt lachen wollen, dort rothgekleidete Matrosen das Feuer anschüren, dort ein Maler mit der Brille die Gegenden abreißt, hier ein Engländer wüthende Gesichter schneidet und die Vaternörder über die Ohren zerrt, dort ein Koch mit seiner weißen Mütze und rohen Beefsteaks in der Hand vor lauter Geschäften nicht weiß wo aus und wo hin, hier ich selber sitze und Gedichte mache, nebenbei beobachte, dort ein galanter Marqueur gesprungen kömmt und mir ein Glas Rüdesheimer bringt [...].“

³² Gisela Dischner, *Ursprünge der Rheinromantik in England. Zur Geschichte der romantischen Ästhetik*, Frankfurt a. M. (Klostermann) 1972, S. 249, 271 und 281.

³³ Siehe Friedrich Wilhelm Delkeskamp, „Panorama des Rheins“ (1825), in: Ulrich Tadday, *Das Schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart-Weimar (Metzler) 1999, S. 28.

im Orient“, d. h. wegen der Rheinkrise, seinen Plan, 1841 nach Russland zu reisen, fallen gelassen und auf das Jahr 1844 verschoben haben könnte.³⁴

Wenden wir uns den politischen Beweggründen Schumanns zu, Beckers Gedicht zu vertonen. Die Behauptung Margit L. McCorkles, Schumann habe das *Patriotische Lied* anlässlich eines musikalischen Wettbewerbs komponiert,³⁵ scheint auf die Mutmaßung Paula und Walter Rehbergs zurückzugehen, Schumann habe Beckers Gedicht eigens für das Leipziger „Concurrenz-Concert“ zum Sonntag, den 6. Dezember 1840 vertont.³⁶ Belege gibt es dafür nicht und die Chronologie der Ereignisse und Eintragungen im *Tage- und Haushaltbuch* Schumanns widerlegen den Verdacht, Schumanns Entschluss, Beckers Gedicht zu vertonen, sei im Grunde genommen gar nicht politisch, sondern marktstrategisch motiviert gewesen, weil Schumann insgeheim hoffte, als Preisträger aus dem Leipziger Liederwettbewerb hervorzugehen und dadurch an Publizität und Popularität zu gewinnen. Überlegungen dieser Art mögen durchaus eine Rolle gespielt haben, den entscheidenden Kompositionsanlass gaben sie aber nicht. Den Eintragungen im *Tagebuch und Haushaltbuch* zufolge erwähnt Schumann das *Patriotische Lied* im *Ehetaagebuch* erstmals in der Woche vom 25. bis 31. Oktober 1840: „Auch componirt hab' ich Einiges: Zwei Lieder aus dem Orpheus v. 1841 [Blondels Lied nach einer Romanze von J. G. Seidl, op. 53,1] v. Eichendorff [Frühlingsfahrt], auch das schöne patriotische v. Nic. Becker.“³⁷ Beckers Gedicht *Der deutsche Rhein* war erst am 18. September 1840 in der *Trier'schen Zeitung* gedruckt worden. Unter dem Datum 2. November 1840 hält Schumann als nächstes im *Haushaltbuch* fest: „Sie sollen ihn nicht haben.“³⁸ Der Kontext dieses Eintrages im *Haushaltbuch* ist insofern interessant, als Beckers Rheinlied inmitten der Besuche des Leipziger Kaffeebaums („Pop-

³⁴ Litzmann II, S. 36: „Bei den Plänen für die Zukunft hatten vor der Verheiratung, wie wir wissen, Konzertreisen Claras in Begleitung ihres Mannes immer eine Rolle gespielt, sowohl als selbstverständliche Betätigung ihrer künstlerischen Persönlichkeit wie als Einnahmequelle zur Ansammlung eines die sorgenlose Zukunft sichernden Vermögens. Und zwar war ganz bestimmt schon für Anfang 1841 die russische Reise in Aussicht genommen. Doch hatten, sehr zu Schumanns Freude, der mir ‚Schrecken‘ daran dachte, ‚aus unserm kleinen warmen Nest heraus‘ zu müssen, die kriegerischen Verwicklungen im Orient sie bald genötigt, für das erste Jahr den Plan fallen zu lassen.“

³⁵ RSW, S. 637.

³⁶ Paula und Walter Rehberg, *Robert Schumann. Sein Leben und sein Werk*, Zürich 1954, S. 591 und 684, Anmerkung 50. Diese Vermutung wird jüngstens wiederholt von Florian Edler, „Patriotisches Lied für eine Singstimme und Chor mit Orchester oder Klavier WoO 5“, in: *Loos II*, S. 401.

³⁷ *Tb II*, S. 118.

³⁸ *Tb III*, S. 165. – Siehe Handexemplar Robert Schumanns, Bd. 5, Schumann-Haus Zwickau, Sign. 4501-A4/D1, Vorsatzblatt, „Lied von Becker. Leipzig, 2 Nov. 1840“.

pe“) vermerkt wird, wo Schumann Zeitungen gelesen und von Zeit zu Zeit den Verleger der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Robert Friese, getroffen hat, der auch der Verleger des *Patriotischen Liedes* gewesen ist. Schumanns *Patriotisches Lied* erschien laut Anzeige der *Neuen Zeitschrift für Musik* am 11. November 1840 und verkaufte sich außergewöhnlich gut, so gut, dass Verleger Friese³⁹ aufgrund der großen Nachfrage schon Ende November 1840 eine vierte Auflage, eine Schulausgabe, die Schumann selbst mit seinen „künftigen Kindern (so Gott will) recht durcharbeiten“ wollte,⁴⁰ und eine Volksausgabe „in großem, deutlichen Druck“ veranstaltete, „welche ohne Clavierbegleitung à 1 Gr. zu kaufen“ war.⁴¹ Quasi zeitgleich bearbeitete Schumann das *Patriotische Lied* für eine Singstimme, Chor und Orchester (27. November 1840) und arrangierte es zusätzlich für Männerchor.⁴² Während die Bearbeitung für eine Singstimme, Chor und Orchester beim Leipziger „Concurrenz-Concert“ am 6. Dezember 1840 aufgeführt wurde, wozu sie wahrscheinlich auch angefertigt worden war, schickte Schumann das Arrangement für Männerchor an August Bürck nach Weimar.⁴³ Die Tatsache, dass Schumann es verstanden hat, mit Hilfe seines Verlegers Friese aus seiner Vertonung des Becker’schen Gedichtes einen Geldvorteil und Prestigegewinn zu ziehen, kann nicht darüber hinweg täuschen, dass der ursprüngliche Anlass zur Komposition kein marktstrategischer, sondern ein politischer gewesen ist, der durch die Rheinkrise ausgelöst wurde, die Schumann musikalisch reflektiert.

Damit komme ich auf die Frage, ob sich der politische Beweggrund des *Patriotischen Liedes* in der Faktur der Komposition analytisch nachweisen und ästhetisch erklären lässt. Die Frage ist eindeutig mit ja zu beantworten. Schumann selbst hat den Schlüssel zum Verständnis des *Patriotischen Liedes* gleich mitgeliefert. Im *Ehetagebuch* macht er für die Woche vom 8.–15. November 1840 folgenden Vermerk: „Der Lieder habe ich nun genug (über

³⁹Siehe *GA Briefe, III/3: Leipziger Verleger III: Friese, Hofmeister, C. F. Peters, Siegel*, hrsg. von Petra Dießner, Irmgard Knechtges-Obrecht und Thomas Synofzik, Köln (Dohr) 2008.

⁴⁰*Tb II*, S. 127 und 123: Eintrag Clara Schumann, Dienstag, den 17. November 1840: „Das Rheinlied vom Robert findet sehr viel Absatz bei Friese, was mich sehr freut.“

⁴¹*Leipziger Allgemeine Zeitung* Nr. 333 vom 28.11.1840, S. 3683.

⁴²*Tb III/1*, S. 167, Eintrag vom 27. November 1840: „Arrangement f. Orch[ester]. des Liedes.“ – *RSW*, S. 639

⁴³*Tb II*, S. 129: „Das Rheinlied hat nun seine fünfte Auflage erlebt. Robert hat es für 4 Männerstimmen nach Weimar geschickt, wo es gesungen werden soll. Auch für Orchester hat er es gesetzt mit Chor, was nächsten Sonntag im Schützenhaus gesungen wird /soll/. Es sollen daselbst alle Rheinlieder zur Aufführung kommen, und Stimmen gesammelt werden, Welches am meisten angesprochen hat. Es ist dies für das Publikum ein angenehmer Scherz, nicht so für die Componisten.“ Siehe Anmerkung *Tb II*, S. 506. – *RSW*, S. 637 f.

100) – kann aber nur schwer los. Das schöne Rheinlied v. Bekker, das ganz Deutschland von sich reden macht, habe ich auch componirt, es erschien vor einigen Tagen. Wie schwer es ist, für das Volk sangbar zu schreiben, hab' ich daran recht gesehen.“⁴⁴ Das Schlüsselwort, das „Volkstümlichkeit“ heißt, fällt auch im Tagebucheintrag vom 22. November 1840 durch Clara Schumann: „Das Kreuzersche Rheinlied hab ich nun auch kennen gelernt, aber schlechter gefunden, als ich es mir, der Beschreibung nach gedacht. Roberts Composition ist ohne Zweifel die Beste von Allen und dabei ganz volksthümlich und also leicht zugänglich, was sich immer mehr zeigt.“⁴⁵ Die von den Schumanns intendierte „Volkstümlichkeit“ wird dann auch von der Kritik, namentlich von Karl Koßmaly in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, als maßgebliches Kriterium zur Beurteilung der verschiedenen Vertonungen des Beckerschen Rheinliedes im Allgemeinen angeführt: „Von dem Standpuncte der ‚patriotischen Demonstration‘ des durch die Zeitverhältnisse angeregten Nationalgefühls, oder als selbstständiger, natürlicher Erguß und Ausdruck der durch die neuesten Ereignisse erhöhten Stimmung: ‚die wohlbegründeten Rechte der Nation nachdrücklich wahren zu wollen‘ – aufgefasst, muß dem Rheinliede unbestritten das Verdienst ächter Volksthümlichkeit in hohem Grade zuerkannt werden.“⁴⁶ Unter „Volkstümlichkeit“ versteht Koßmaly also zunächst nicht, dass ein Lied „leicht zugänglich“ ist, wie Clara Schumann meint, sondern, um mit Martin Geck zu reden, „die Auseinandersetzung mit einem Kunst-Ideal, in dem statt partikulärer Interessen diejenigen des ganzen Volkes aufgehoben sind“.⁴⁷ Im Besonderen beurteilt Koßmaly Schumanns *Patriotisches Lied* sehr positiv: „Eine stählernde Melodie, voll deutscher Kraft und Milde. – In diesem stolzen, adlichen Rhythmus kündet sich Muth, Begeisterung und edle Entrüstung auf höchst bedeutsame Weise an. – Hier waltet der Geist des Arminius, und namentlich beim Eintritt des vollen Chores meint man unwillkürlich die deutschen Eichen rauschen zu hören. – Unstreitig eine der trefflichsten Compositionen des Becker'schen Gedichts, welcher die allgemeinste Würdigung gebührt.“⁴⁸ Worin besteht nun die „Volkstümlichkeit“ des *Patriotischen Liedes* genau?

⁴⁴ *Tb II*, S. 122.

⁴⁵ *Tb II*, S. 126.

⁴⁶ Karl Koßmaly, „Musikalische Charakteristiken (Fortsetzung)“, in: *NZfM* 14 (1841), Nr. 17, 26. Februar 1841, S. 68.

⁴⁷ Martin Geck, *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus der Jahre 1848 bis 1871*, Stuttgart-Weimar (Bärenreiter-Metzler) 2001, S. 49 f.

⁴⁸ Koßmaly, „Musikalische Charakteristiken“, S. 69.

„Volkstümlich“ erscheint das *Patriotische Lied* durch

- Strophenliedform,
- Veränderung der Form des Gedichtes durch Einfügen eines „Refrains“,
- Unterhaltung durch Abwechslung von Solo und Chor,
- Betonung des dreifachen ‚agressiven‘ Quartsprungs (g'-c'; e'-a'; c'-f'),
- Allgegenwart des charakteristischen Kopf- oder Kernmotives (T. 1–2),
- Akzentuierung sinntragender Wörter (‚haben‘ und ‚Rhein‘),
- laien(chor)haften Ambitus (c'-e'') und Diatonik der Melodie(führung),
- sinnbildlichen Abstieg der Melodie in die „Tiefe“ des „deutschen“ Rheins mit „mystischer“ Subdominantenparallele (d-Moll) als Symbol des „deutschen Gemüts“ und „deutscher Seele“ (T. 4),
- quadratisch-periodischen Tonsatz (1. Satz: 4 + 4 T. + 2. Periode: 4+4 T.),
- Kontrastbildung zwischen 1. und 2. Periode: 1. Satz martialische Oktaven (T. 1–8), 2. Periode lyrische Terzen (T. 9–16) und
- vielfältige Fassungen, die das Lied „unter das Volk“ bringen sollen.

Ein echtes Machwerk, könnte man mit Mendelssohn einwenden, dem nationale Anwallungen, wie sie Schumann befielen, nicht nur völlig fremd, sondern auch zuwider waren: „Die ganze Stadt hier ist von einem Liede erfüllt“, schreibt Mendelssohn am 18. November 1840 nach London an Carl Klingemann, „das eine politische Tendenz gegen die Franzosen haben soll, und das die Journale mit allen Kräften populär machen wollen. Bei dem Mangel an aller öffentlichen Beschäftigung gelingt es ihnen auch sehr leicht, und alle Leute sprechen vom ‚Rheinlied‘ oder von der ‚Colognaise‘, wie sie es recht bezeichnend nennen. Charakteristisch ist das Ding; denn die Verse fangen an: ‚Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein‘, und zu Anfang jeder Strophe wiederholt sich: ‚Sie sollen ihn nicht haben‘. Als ob damit das Geringste gesagt wäre! Hieße es nur wenigstens: ‚Wir wollen ihn behalten!‘ Aber ‚sie sollen ihn nicht haben‘ scheint mir doch gar zu unfruchtbar, zu unnütz; es ist eigentlich was zu Jungenhaftes darin, denn was ich fest und sicher besitze, von dem brauche ich doch wohl nicht erst viel zu sagen oder zu singen, dass es keinem Andern gehören soll. Das wird nun in Berlin bei

Hofe gesungen, und hier in den Casinos und Clubs, und natürlich fallen die Musiker wie toll darüber her und komponieren sich unsterblich daran. Nicht weniger als drei Melodien haben Leipziger Komponisten dazu gemacht, und alle Tage steht irgendwas von dem Lied in der Zeitung. Gestern unter andern, daß nun auch von mir eine Komposition dieses Liedes bekannt sei, während ich nie im Traum daran gedacht habe, solche defensive Begeisterung in Musik zu setzen; – so lügen die Leute wie gedruckt, hier wie bei Euch und überall.“⁴⁹ Durch diesen Brief wird einmal mehr eine Differenz zu Mendelssohn deutlich, die sich im Zuge der Ästhetik des Realismus zunehmend in das Werk Schumanns einschreiben wird. Das *Patriotische Lied* ist ein Gelegenheitswerk, ein ungezähltes Werk, das Schumann nicht unter seine musikalischen Kunstwerke zählt, es ist aber mehr als das, nämlich der Vorbote einer Ästhetik des Realismus unter nationalistischen Vorzeichen.⁵⁰

Denn das Patriotische, so wie es uns aus Schumanns Lied entgegen schallt, ist dem Begriffe nach längst kein voluntaristischer Verfassungsbegriff mehr, der „auf eine legale und gerechte Verfassung, deren Grundsätze aber einen universalen Anspruch erheben“,⁵¹ zielt, so wie er Anfang des 18. Jahrhunderts ursprünglich einmal erdacht worden war. Im gebürtigen Sinne war Pa-

⁴⁹Felix Mendelssohn Bartholdy, Brief an Carl Klingemann in London vom 18.11.1840, in: Ders., *Briefe aus den Jahren 1830–1847*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig (Mendelssohn) 1870, S. 425. – Siehe Heinrich Eduard Jacob, *Felix Mendelssohn und seine Zeit*, Frankfurt a.M. (Fischer) 1959, S. 281f. – Heinrich Eduard Jacob, *Felix Mendelssohn und seine Zeit*, Frankfurt a.M. (Fischer) 1959, S. 282: Mendelssohn am 20. November 1840 an seinen Bruder Jacob: „Über besagtes Rheinlied könnte ich dir eine lange Klage schreiben. Du hast keinen Begriff, was für ein Hallo sie hier davon machen, und wie ein Zeitungsenthusiasmus mir so etwas Widriges hat. Dazu die ganze Gesinnung, einen Lärm darüber zu erheben, dass die andern nicht kriegen sollen, was wir haben! Das ist rechten Lärmens und rechter Musik wert [...]. Davon schreien kleine Jungen und furchtsame Leute, aber rechte Männer machen kein Wesen von dem, was sie besitzen, sondern haben es, und damit gut. Mich ärgert's, dass sie unter andern in den Zeitungen haben drucken lassen, außer den vier Kompositionen dieser herrlichen Worte, die Leipzig geliefert hat, wäre nun noch eine von mir bekannt geworden, meinen ganzen ausgedruckten Namen, und ich kann so jemand nicht Lügen strafen, weil ich eben öffentlich stumm bin. Zugleich hat mir mein Verleger Härtel sagen lassen, wenn ich's komponierte, so getraute er sich 6000 Exemplare in zwei Monaten abzusetzen. Nein, Paul – – das tu' ich nicht!“ – Siehe Brief Mendelssohns an Schubring in Dessau vom 27. Februar 1841 bei Jacob, *Felix Mendelssohn und seine Zeit*, S. 285 und *Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Schubring*, Leipzig 1892.

⁵⁰Martin Geck, „Zwischen Romantik und Realismus: Robert Schumann“, in: Ders., *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus der Jahre 1848 bis 1871*, Stuttgart-Weimar (Bärenreiter-Metzler) 2001, S. 48–93.

⁵¹Reinhart Kosellek, „Patriotismus: Gründe und Grenzen eines neuzeitlichen Begriffs“, in: Ders., *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2010, S. 224.

triotismus ein republikanischer Verfassungsbegriff mit völkerrechtlichem Geltungsanspruch. In diesem Sinne aber begegnet er uns in Beckers Gedicht, das Schumann für ein „schönes patriotisches“ hält,⁵² nicht. Schumanns Begriff des Patriotischen, den Felix Mendelssohn – „mir will's jetzt gar nicht nach patriotischen Liedern zu Muthe werden“ – expressis verbis ablehnt,⁵³ gibt sich nicht als „Variante des Verfassungspatriotismus“ zu erkennen, sondern fühlt sich wie derjenige Beckers und der mitlaufenden Masse des Volkes einer Blut-und-Boden-Ideologie verpflichtet, die in Deutschland staatstragend werden sollte. Der Patriotismusbegriff, den Schumann sich 1840 zu eigen macht – Schumann verwendet den Begriff auch in späteren Jahren weiter unreflektiert –,⁵⁴ ist ein Nationalismusbegriff,⁵⁵ der die Kehrseite des Patriotismus bezeichnet und letztlich keine andere Konsequenz kennt als den Krieg, den Krieg der Nationen, die sich alle mit demselben Recht auf ihren Patriotismus berufen und diesen besingen. Der Linkshegelianer Arnold Ruge unterzog den Nationalismus schon 1844 in seiner Schrift *Der Patriotismus* einer entlarvenden Analyse:

Haben die Deutschen sich nicht selbst verspottet wegen ihres hohen Rheinliedenthusiasmus? Und wie geht es bei den Franzosen zu? Man blicke nur ums sich. Selbst die Republikaner, werden sie nicht lediglich durch den Patriotismus, so oft sie ihn herauskehren, auf die Seite der Reaction geworfen? Wir erinnern nur an die Fragen der Rheingrenze und der Befestigung von Paris. Beide sind patriotische Fragen und beide sind durch den Patriotismus z. E. des *National* vollkommen nach dem Wunsche der Reaction gelöst worden. Wenn die *Franzosen* den Rhein verlangen, so können die *Deutschen* Ihren Franzosenhaß wieder in Schwung bringen. *Wenn aber das Princip der Freiheit den Rhein erreicht*, so ist die Reaction verloren [...]. Der Patriotismus hat den Feind in der Fremde

⁵² *Tb II*, S. 118.

⁵³ Felix Mendelssohn Bartholdy, Brief an Fanny Hensel in Berlin, Leipzig, 14.11.1840, in: *Briefe aus den Jahren 1830–1847*, S. 423.

⁵⁴ „Von mir erscheinen auch drei Patriotica [op. 62] nächstens“. Robert Schumann, Brief an Ferdinand Hiller vom 1. Januar 1848, in: *Briefe NF*, 21904, S. 279; Siehe *Erler II*, S. 41. – „Vorher versuchte ich noch ein patriotisches Lied [*Schwarz-Rot-Gold* WoO 4], das von Freiligrath; es ist mir auch nicht übel gelungen“. Robert Schumann, Brief vom 5. April 1848 an Clara Schumann, in: *Briefwechsel III*, S. 1230; vgl. *Boetticher Klavierwerke II*, S. 439.

⁵⁵ Einführend und weiterführend in die Nationalismus-Forschung: Christian Jansen und Henning Borggräfe, *Nation – Nationalität – Nationalismus*, Frankfurt-New York (Campus) 2007.

und vergißt über dieser Vorstellung den einheimischen Feind, den er vor sich und den principiellen Freund, den er in der Fremde hat.⁵⁶

Schumann scheinen solche kritischen Gedanken im Unterscheid zu Mendelssohn fremd gewesen zu sein. In diesem Licht betrachtet, d. h. im kritischen Kontext des deutschen Nationalismus, wirft das *Patriotische Lied* auf die „republikanische“ Gesinnung, die Schumann gemeinhin zu geschrieben wird, ein Schatten voraus, auch auf den „Schumann nach der Revolution“.⁵⁷

⁵⁶Arnold Ruge, *Der Patriotismus*, hrsg. von Peter Wende, Frankfurt a. M. (Insel) 1968, S. 48 f.

⁵⁷Reinhard Kapp, „Schumann nach der Revolution“, in: *Schumann Forschungen* 3, 1993, S. 315–415, hier 346–353.

Arnfried Edler

Poetische und politische Religiosität bei Schumann⁵⁸

Wer sich über Schumanns Verhältnis zur Religion Gedanken macht, stößt früher oder später auf einen selbstanalytischen Eintrag, der als „Beylage“ seinem in Heidelberg im Herbst 1830 abgeschlossenen Studententagebuch *Hottentottiana* hinzugefügt ist: „Religios ist er ohne Religion.“¹ Die Äußerung fällt im Zusammenhang mit einer von Schumanns nicht gerade seltenen Selbstcharakterisierungen, mit denen er an der Schwelle zum Mündigwerden sich seiner eigenen Individualität zu versichern versuchte, und die insgesamt nicht unbedingt schmeichelhaft ausfallen. Dazu gehört die Fortsetzung jener Aussage: „Die Menschen liebt u. d. Schicksal fürchtet er nicht.“ Zusammen mit dem vorausgehenden Satz: „das der Erste seyn ist ihm angeboren“ ergibt sie das Bild eines Solipsisten im Sinn jenes Byronismus, der in diesen Jahren Konjunktur hatte. Dem achtzehnjährigen Schumann bereitete die Lektüre von Byrons *Manfred* „schreckliche Nächte“² und ließ ihn bis in seine späten Jahre nicht wieder los. Was an der Selbstanalyse besonders hervorsticht, sind einige Widersprüchlichkeiten, die für Schumanns frühe Tagebücher durchaus nicht untypisch, eher charakteristisch sind: so die beiden „in einem Atem“ niedergeschriebenen Bekenntnisse, „rein u. heilig“ zu lieben, doch die Menschen nicht zu lieben. Unüberhörbar schwingt darin eine kritische Haltung gegenüber jener Konvention bürgerlicher Religiosität mit, in der er im Zwickauer Elternhaus sozialisiert worden war. Auch wenn sich Schumann nicht ausgesprochen kritisch über die Institution der Kirche äußerte, fällt auf, dass sie in seinen Selbstzeugnissen bis etwa in die Zeit der 1848er Revolution so gut wie keine Rolle spielt. Demgegenüber betonte er die Distanz, in der sich das institutionalisierte Christentum zur künstlerischen Produktion seiner Zeit befand: Die Tatsache, dass sich in neuerer Zeit viele Komponisten der Kirchenmusik wieder zugewandt hätten, sei wohl weniger als Rückwendung zur Kirche und zu den von ihr geprägten musikalischen Gattungen zu deuten, sie verdanke sich vielmehr dem beispiellosen Triumph, der einem individuellen Künstler –

⁵⁸Von diesem Text erschien vorab eine stark gekürzte Fassung in: *Neue Zeitschrift für Musik* 171/2010, Heft 4, S. 46–51.

¹*Tb I*, S. 243. Der Satz könnte allerdings möglicherweise so verstanden werden: „die Menschen liebt [er] u. d. Schicksal fürchtet er nicht“, was den gegenteiligen Sinn ergäbe.

²*Tb I*, S. 183.

nämlich Mendelssohn – mit einem einzelnen Werk – nämlich dem *Paulus* – gelungen sei.³

I. Religion und Musikgeschichte

Schumanns Überzeugung, die Blüte der Kirchenmusik sei „längst vorüber“, ist weit entfernt von deren Verklärung, wie sie in der romantischen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts, etwa bei Tieck, Novalis oder E. T. A. Hoffmann, begegnet. Vielmehr spricht aus ihr weitgehend die neue Einstellung des Bildungsbürgertums, das zwar aus traditionellen Bindungen heraus noch an der institutionalisierten Religiosität festhielt, vor dem Hintergrund der liberalen Theologie das Christentum jedoch als eine weitgehend historische Erscheinung betrachtete und – je nach individueller Einstellung – die Möglichkeiten seiner Einflussnahme auf Moral, Lebensgestaltung und Lösung der gesellschaftlichen Probleme einschränkte oder aber weitgehend negierte. An die Stelle des kirchlich institutionalisierten Christentums trat eine Religion der Bildung mit humanistischer und pantheistischer Prägung, die stark von Goethe geprägt war und in der Elemente des Christentums eher als residuale Teilmomente enthalten waren.⁴ Auch wird das Christentum – in der Nachfolge der aufklärerischen Toleranzidee in Lessings *Nathan der Weise* – in eine historisierende Distanz gerückt, die es zu einem bevorzugten Gegenstand vergleichender kulturkritischer Religionsbetrachtung umwertet.⁵ Der Zusammenfall des 300. Jahrestages der Augsburgerischen Konfession mit den revolutionären Ereignissen in Paris 1830 förderte die Tendenz zu einer Interpretation des Protestantismus im Sinn einer nationalen und welthistorischen Umwälzung. So deutete sie etwa der vorübergehend von Schumann als Davidsbündler angesehene Wolfgang Robert Griepenkerl in der erstmals 1838 erschienenen Novelle *Das Musikfest oder die Beethovenen*, in der jungdeutsche bzw. jungeuropäische Strömungen zusammenschließen. Dort wird es geradezu zur Aufgabe der Kunst erhoben, die „Konflikte [. . .] der Weltgeschichte [. . .] dar[zu]stellen [. . .]. Letzter Gewinn [der Kunst sei] Religion“; aus ihr gingen „Oratorien im neueren Sinne“ hervor, „das ist redende Denkmäler großer Völkerzustände, in denen endlich einmal

³Robert Schumann, „Ferdinand Hiller, ‚Die Zerstörung Jerusalems‘“ (Rezension), in: *Kreisig II*, S. 3.

⁴Erich Trunz, „Anmerkungen zu Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*“, in: *Goethes Werke*, hrsg. von dems. (= Hamburger Ausgabe), Bd. 7, Hamburg 1968, S. 705. – Hermann Timm, „Bildungsreligion im deutschsprachigen Protestantismus – eine grundbegriffliche Perspektivierung“, in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Reinhart Koselleck, Teil 2, Stuttgart 1990, S. 57–79.

⁵Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800–1866*, München 1994, S. 440 f.

die welthistorischen Resultate der Christensonne hervortreten, nicht die bis zum Ekel überall vorgeschobenen Blut- und Marterszenen“.⁶

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum für Schumann die Aufführungen von Mendelssohns Oratorium *Paulus* und Meyerbeers *Les Huguenots* im Jahr 1837 zu derartigen Schlüsselerlebnissen wurden, dass er sie als vergleichend-kontrastierende Doppelrezension anlegte. Den *Paulus* hatte er zweimal gehört: zum ersten Mal bei der Leipziger Erstaufführung am 16. März 1837 in der Paulinerkirche unter der Leitung des Komponisten; noch stärker scheint ihn jedoch die Darbietung im Zwickauer Mariendom beeindruckt zu haben, die am 12. Juli unter der Leitung des dortigen Musikdirektors Heinrich Benjamin Schulze stattfand. Schumann erlebte das Ereignis als vollendete kunstreligiöse Feier, bei der sich das Domgebäude, „dunkel und etwas phantastisch von Aussehen, [...] teilweise von einem großartigen Sinn erdacht [...] von größtem Einfluß auf Stimmung und Empfänglichkeit“ erwies. Diese Stimmung wurde zusätzlich von der autobiographischen Erinnerung geprägt, wie er als Schüler bei einer Aufführung von Friedrich Schneiders Oratorium *Das Weltgericht* „stehend [...] am Klavier [...] akkompagnierte [...] heute [...], kaum war der Choral begonnen, fiel ihm die ruhige wellenförmige Ausbreitung des Tones ganz besonders auf, und ich wüsste in Sachsen keine für Musik günstiger gebaute [Kirche]“.⁷ Ins Tagebuch trug er zu diesem Anlass ein: „Veränderung von da an in meinem Wesen u. wahrhaftige Sehnsucht nach einer Frau.“⁸

Die Halle – die kirchliche sowohl wie die ihr nachgebildete säkulare – zieht sich – worauf Reinhard Kapp aufmerksam gemacht hat – durch Schumanns ästhetisches Denken und produktives Schaffen als diejenige Architekturform, in der Lichtwirkungen, unendliche Perspektiven und waldanaloge Naturhaftigkeit zu Wirkungen zusammenschießen, die großer musikalischer Kunst den ihr gebührenden Raum und die metaphysische Öffnung ins Unendliche verschafft.⁹ Die Stimmung des Raumes – verbunden mit seiner Jugenderinnerung – öffnete ihm in existenzieller Weise den Blick für „die tiefreligiöse Gesinnung, die sich überall in Mendelssohns Oratorium ausspricht.“¹⁰

Die *Huguenots* beurteilte Schumann nach der ersten Leipziger Aufführung am 4. April noch recht günstig, nachdem er sich vorher bereits intensiv bei Mainzer in Paris über das Werk kundig gemacht hatte. In der durch die

⁶Wolfgang Robert Griepenkerl, *Das Musikfest oder die Beethovener. Novelle*, Braunschweig 21841, S. 60, 256 f.

⁷*Kreisig I*, S. 265 f.

⁸*Tb II*, S. 33.

⁹Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Tutzing 1984, S. 144–155.

¹⁰*Kreisig I*, S. 323.

Zwickauer *Paulus*-Aufführung gewandelten inneren Verfassung besuchte er dann am 13. August 1837 eine weitere *Huguenots*-Aufführung. Inzwischen hatte sich seine Sicht auf das Werk radikal geändert: Er outete sich nunmehr als „gute [...] [r] Protestant“, den es empörte, wie sein „teuerstes Lied *Ein feste Burg* auf den Brettern abgesungen“, im dritten Akt „die liederliche Tendenz mit der heiligen [...] sich vermischt“ und im fünften „in der Kirche gewürgt“ wird. Mit seiner Verdammung des Werkes als „Gesamtverzeichnis aller Mängel und einiger weniger Vorzüge seiner Zeit“, in dem man „vergebens [...] eine wahrhaft christliche Gesinnung [...] suchen“ würde¹¹ – dem schlimmsten Verriß seiner Rezensentenkarriere – ging Schumann unübersehbar auf Distanz zu der Neuromantikerpartei¹², die ihm ihrerseits entgegenhielt, in den *Huguenots* sei das „religiöse Princip, der Grundton des Werkes, [...] so behandelt, wie es einzig dem Wesen der Kunst entspricht, als werdend nämlich im Conflict der Geschichte. Darum ist die Einflechtung jenes eisenhaltigen Chorals ‚Ein’ feste Burg ist unser Gott‘ trotz dem Nasenrumpfen eingefleischter Pedanten ein Act hoher kunstsöpferischer Begeisterung, der uns [...] durch die verworrensten Labyrinth des geschichtlichen Conflicts der Idee sicher entgeführt.“¹³

II. Bildungsreligion

Wie stark Schumann in die in den 1830er Jahren aufbrechenden theologisch-philosophischen Fragen involviert war, lässt sich indirekt seinen literarischen Interessen entnehmen. So machte er 1832 die persönliche Bekanntschaft des zu dieser Zeit im sächsischen Kohren wirkenden Dichters Julius Mosen, dessen „Besuch“ in Leipzig ihn „sehr erfreute“¹⁴ und dessen *Novelle in Arabesken* ‚Georg Venlot‘ er umgehend las. Die Novelle mit ihren knapp 300 Seiten Umfang weist zahlreiche Anklänge an und Motive aus vergangenen wie zeitgenössischen Erzählungen auf; sie reichen von Mythen wie Jephtha bzw. Idomeneus über die Versuchungsgeschichte Christi, *Faust*, *Erlkönig*, *Peter Schlemihl*, *Manfred*, *Undine* bis hin zum *Nibelungenlied*, das in der 1826 herausgekommenen Übertragung von Karl Simrock ebenfalls zu den aktuellen Erscheinungen der Erzählliteratur gehörte. Der Protagonist, ein auf der Höhe der klassischen Bildung seiner Zeit stehender junger Literat, begibt sich mit den Siebenmeilenstiefeln, die ihm sein Versucher Dr. Voland verschafft, auf eine faustische Suche nach „innerem Frieden“. Desillusioniert von der

¹¹ *Kreisig I*, S. 320, 324.

¹² Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber ³2008, S. 78, 116.

¹³ Griepenkerl, *Das Musikfest*, S. XXIII, Sperrung im Original. Vgl. auch die Diskussion in Julius Beckers Musikalischem Roman *Der Neuromantiker*, Bd. 1, Leipzig 1840, S. 84 ff.

¹⁴ *Tb I*, S. 400.

„neukatholisch=romantischen Schule“ und ihrem „ewige[n] Hinschwindeln in das Unaussprechbare“, ihren „Kunstsehnsüchteleien“ und ihren „ungesunden Krämpfe[n]“ begegnet er Hegel in Berlin und Tieck in Dresden, wird jedoch von ihnen ebenso enttäuscht wie von den Vertretern verschiedener Richtungen des Christentums. Auch die Begegnung mit dem Hinduismus bringt ihm nicht den erhofften Frieden. Er findet ihn endlich bei seiner Traumfrau, die in einem kristallinen Schloss am Südpol residiert und die sich ihm einst auf dem Grund des Rheins mit den Worten vorgestellt hatte: „Ewig dieselbe [...] habe ich jetzt auf Erden mancherlei Namen, bald nennen sie mich Maria, bald Musa, bald noch anders; du aber nennst mich Aquilina! Denn wie ein Adlerweibchen besorgt ist um ihr Junges, so ist es mein Herz um dich, du reines Gemüth, du der Erdensöhne Herrlichster!“ Sie befiehlt ihm wieder „hinab[zu]steigen zu denen, welchen du im Glauben und Irren noch angehörst. Alle Leiden, alle Verlockungen, welche zu ihren wankelmüthigen und hoffärtigen Herzen verführerisch sprechen, ihr selbst geschaffenes Elend mußt du an deiner Seele reinigend vorübergehen lassen, und daran deine Gotteskraft erproben! [...] Sobald du nur dem Gotthume angehören wirst, bist du auf ewig mein, ungetrennt von mir.“ Diese Novelle, von der der Literaturpapst Wolfgang Menzel feststellte, dass sie „gleichsam den Bankerot der Romantik proklamiert [...] [und die] nicht so schnell hätte vergessen werden sollen“¹⁵, umkreist exemplarisch die Gottsuche im Rahmen einer synthetischen Bildungsreligion der Liebe und der Erlösung, auf der sich in den Jahren nach 1830 junge Künstler befanden.¹⁶ Nicht von ungefähr bemühte sich Schumann einige Jahre später – allerdings vergebens –, Mosen zur Mitarbeit für die neuzugründende *Neue Zeitschrift für Musik* zu gewinnen.¹⁷ Möglicherweise schien diesem die Konzeption einer „Romantischen Klavierzeitung“ wenig zu seiner dezidierten Wendung gegen die Romantik und zu der politisch-zeitkritischen Tendenz seiner Lyrik und historischen Dramen zu passen, die besonders nach seinem Umzug nach Dresden 1835 immer stärker hervortrat, wo er zusammen mit Liberalen wie Uhland, Geibel und Gutzkow, später auch mit Linkshegelianern wie mit Arnold Ruge und Theodor Echtermeyer zusammenwirkte.¹⁸

¹⁵ Wolfgang Menzel, *Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, Bd.3, Stuttgart 1859, S.390.

¹⁶ Arnfried Edler, „Schumanns Novellenlektüre zu Beginn der 1830er Jahre“. Referat auf der Konferenz *Robert Schumann - Musik und Dichtung*, Zwickau 22.–24.01.2010, im Druck.

¹⁷ Robert Schumann, Brief vom 07.08.1833 an Julius Mosen, in: *Briefe NF*, ²1904, S.44f.

¹⁸ Johann-Robert von Doering-Manteuffel, *Dresden und sein Geistesleben im Vormärz*, Diss. phil. Leipzig 1935, Dresden 1935, S.27 f., 61 ff.

Demgegenüber brach auch in den folgenden Jahren bei dem umfassend belesenen Schumann, dem nach eigenem Zeugnis schon vor dem 20. Lebensjahr „die bedeutendsten Dichter ziemlich aller Länder geläufig“ waren,¹⁹ immer wieder die Idee einer universellen Religiosität hervor, die Merkmale räumlich und historisch unterschiedlicher Kulturen aufweisen sollte und die ganz wesentlich auf dem Weg über die Kunst erlebt und gelebt werden sollte – eine Idee, die in Goethes großer, explizit auf Johann Gottfried Herder und den Jenaer Theologen und Orientalisten Johann Gottfried Eichhorn zurückverweisenden Konzeption des *West-Östlichen Divan* (1819) eine nachhaltige Realisierung fand. Goethe ging von einer großen Ähnlichkeit der Religionen aus: „Die Einheit Gottes, Ergebung in seinen Willen, Vermittlung durch einen Propheten, alles stimmt mehr oder weniger mit unserem Glauben, mit unserer Vorstellungsweise überein.“ Die orientalische Dichtung habe als „oberste[n] Charakter was wir Deutsche Geist nennen, das Vorwalten des oberen Leitenden [. . .]. Der Geist gehört vorzüglich dem Alter, oder einer alternden Weltepoche, Übersicht des Weltwesens, Ironie, freien Gebrauchs des Alters.“²⁰ Goethes *Divan* löste sogleich eine Welle des Engagements unter dem gebildeten Bürgertum für die orientalische Poesie aus. Schumann, der sich im *Divan* bestens auskannte – wie die *Myrten* op. 25 und die Anspielungen in den *Novelletten* op. 21 belegen –, fühlte sich offenbar durch die darin zutage tretende Geisteshaltung unmittelbar angesprochen. Unter anderem plante er diverse Opern über orientalisierende und indische Sujets; von ihnen gelangte nur *Das Paradies und die Peri* nach Thomas Moores ein Jahr vor dem *West-Östlichen Divan* erschienenem Versopos *Lalla Rookh* zur Ausführung, allerdings nicht als Oper, vielmehr stand es als „neues Genre für den Konzertsaal“ zwischen den überkommenen Gattungen von Oratorium, Oper und Kantate. Schon im Vorfeld konzipierte er es „nicht für den Betsaal – sondern für heitere Menschen“.²¹ Obwohl er intern den Begriff „Oratorium“ für das op. 50 verwendete, vermied er ihn offenbar bewusst als offizielle Gattungsbezeichnung, weil er sich von deren Einbindung in die kirchliche Tradition distanzieren wollte.²² Das Zentralthema der *Peri*

¹⁹Robert Schumann, *Selbstbiographische Notizen* (Faksimile), hrsg. von Martin Schoppe, [Zwickau 1977].

²⁰Johann Wolfgang Goethe, „West-Östlicher Divan – Noten und Abhandlungen“, in: *Goethes Poetische Werke*, Bd. 3, Berlin 1965, S. 212, 208.

²¹Robert Schumann, Brief vom 01.09.1842 an Kořmaly, in: *Briefe NF*, 21904, S. 220.

²²Susanne Popp, *Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen*, Diss. phil. Bonn 1971, S. 37. – Gerd Nauhaus, „Schumanns *Das Paradies und die Peri*. Quellen zur Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte“, in: *Schumanns Werke. Text und Interpretation. 16 Studien*, hrsg. von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller (= Schumann Forschungen 1), Mainz u. a. 1987, S. 144 ff.

ist die Erlösung des gefallenen Engels durch seine Fähigkeit, den Menschen als emotionales Wesen zu erkennen, bereit zu Leiden und bedingungslosem Engagement für überpersönliche, transzendente Werte; als – auch musikalisches – Symbol dieser menschlichen Emotionalität durchzieht die Träne das ganze Werk.²³ In hierarchischer Rangfolge erkennt die Peri drei als Gefühle im Menschen angelegte höchste ethische Werte, deren konsequente Erfüllung bis zur Selbstaufopferung religiösen Charakter annimmt: die politische Befreiung, die im Anderen aufgehende Liebe und die reuige Einsicht in das Anheimgegebensein der eigenen Person an das Böse. Elemente der zoroastrischen Religion des alten persischen Reiches – der die Peri-Gestalt, ursprünglich ein Dämon aus dem Gefolge des auch im *Manfred* herbeizitierten Hauptgottes Ariman, entstammt – werden mit dem islamischen Himmel in einer Musik amalgamiert, in der Grundelemente versammelt sind – lyrisch-dramatische Ausdrucksfähigkeit und kontrapunktisch-klangprächtige Monumentalität (bis hin zu bei Schumann bis dahin nicht vorkommenden, im Spätwerk jedoch öfter verwendeten Harfenpartien) –, in denen nach dem Geschichtsbild der deutschen romantischen Literaten wie auch demjenigen Schumanns im wesentlichen Errungenschaften des Christentums gesehen wurden. Die *Peri*-Musik richtete sich an das – wie es der Berliner Domorganist Hermann Küster 1877 formulierte – „religiöse Gefühl, wie es sich bei dem Menschen im Allgemeinen, abgesehen von jeder besonderen Religion und Confession, ausspricht“.²⁴ Damit ging sie konform mit der zeitgenössischen Gattungsästhetik des Oratoriums, das „unmittelbar zu religiösen Ideen führen, oder Gefühle erregen [mag], die [...] der Sphäre des Unendlichen und Erhabenen angehören, wobei das Religiöse nicht mit dem Kirchlichen verwechselt werden darf“.²⁵

Wie nahe Schumann der Idee einer universellen, menscheitsumspannenden Bildungsreligion stand, zeigt sich in seinem nächsten großen oratorienartigen Projekt, den *Szenen aus Goethes Faust* WoO 3. Er selbst wies den Verleger Friedrich Whistling auf die Nähe, ja das Komplementärverhältnis der Protagonisten Peri und Faust hin, die beide, „nachdem sie lange geirrt und gestrebt, den Himmel erlangen“. Im musikalischen Charakter verhielten sich

²³Harald Schroeter-Wittke, „Paradiesklänge von Bach bis Berg“, in: *Tà Katoprizómena*, Heft 54, <http://www.theomag.de/54/hsw10.htm>.

²⁴Hermann Küster, *Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils*, 4. Zyklus: *Das Ideal des Tonkünstlers*, Leipzig 1877, S. 84, zitiert nach Erich Reimer, „Kritik und Apologie des Oratoriums im 19. Jahrhundert“, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, hrsg. von Walter Wiora u. a., Regensburg 1978, S. 251.

²⁵Ferdinand Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, Bd. 2, Jena 1841, S. 574.

beide Werke zueinander „wie Abend- und Morgenland“.²⁶ Schon die Auswahl der Szenen zeigt, dass eben jene nichtkirchliche Religiosität im Zentrum steht: Bis auf die erste – diejenige in Marthe Schwerdtleins Garten – steht in allen die existentielle Begegnung des Menschen mit dem Jenseitigen im Mittelpunkt.²⁷ Die Arbeit an den *Faust-Szenen* begann auf der Russlandreise des Ehepaars Schumann in der ersten Jahreshälfte 1844, sie sind das erste Werk, das chronologisch dem kompositorischen Ertrag der Dresdner Zeit des Komponisten zuzurechnen ist; in ihr hatte er sich als schöpferischer und als reproduzierender Musiker wie als Bürger, Familienvater und überhaupt als Mensch neu zu verorten. Als Schumann den Entschluss fasste, von Leipzig nach Dresden zu ziehen, dürfte ihm kaum verborgen gewesen sein, dass die geistige Atmosphäre an dem neuen Wohn- und Wirkungsort in diesen Jahren merklich vom Klima des Vormärz bestimmt wurde: In der einst überaus beschaulichen sächsischen Residenzstadt herrschten heftige Auseinandersetzungen zwischen den politischen Parteien, die sich aufs Stärkste auf die künstlerischen Aktivitäten auswirkten. So wurde das Junge Deutschland durch den als Dramaturgen am Hoftheater wirkenden Karl Gutzkow repräsentiert, und eine Zeitlang gaben die Linkshegelianer Arnold Ruge und Theodor Echtermeyer hier sogar ihre *Deutschen Jahrbücher* heraus; sie versammelten sich im Haus von Schumanns gleichfalls politisch engagiertem altem Bekannten Julius Mosen, der allerdings Dresden bereits krankheitshalber verließ, als Schumann eben dort eintraf. An der Hofoper gab es mit Richard Wagner als Kapellmeister und August Röckel als Chordirektor eine „linke“ Fraktion, der u. a. auch die Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient nahestand. Schumann beteiligte sich zwar nicht unmittelbar an derartigen Fraktionsbildungen, interessierte sich aber offenbar lebhaft für die aktuellen politischen Entwicklungen. Darüber hinaus gründete er einen bürgerlichen Chorgesangverein, mit dem er sich um die Erarbeitung eines Repertoires bemühte, das auf der Höhe des zeitgenössischen Bewusstseins stand.

²⁶Robert Schumann, Brief vom 26.06.1848 an F. Whistling, in: *Briefe NF*, ²1904, S. 454.

²⁷Zu dieser Problematik u. a.: Donald Mintz, „Schumann as an Interpreter of Goethe's Faust“, in: *Journal of the American Musicological Society* 14 (1961), S. 235–256. – Gisela Probst, *Robert Schumanns Oratorien* (= Neue Musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 9), Wiesbaden 1975, S. 19 ff. – Friedhelm Krummacher, „an Goethe vorbei? Gedanken zu Schumanns Faust-Szenen“, in: *Analytica. Studies in the description and analysis of music in honour of Ingmar Bengtsson*, Stockholm 1985, S. 187–202. – Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion*, Teil 2 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 10/2), Laaber 1999, S. 138–140. – Bodo Bischoff, „Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers“, in: *Spiritualität der Musik. Religion im Werk von Beethoven und Schumann*, hrsg. von Gotthard Fermor, Rheinbach 2006, S. 68 ff. – Edda Burger-Güntert, *Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“*, Freiburg i. Br. 2006, S. 49, 159 f.

Mit ihm führte er auch die Schlusszene als quasi kunstreligiöse Volksfeier im Dresdner Großen Garten auf.

III. Revolution und Religion: Die Utopie vom neuen Menschen

Zu diesem Zeitpunkt – dem 28. August 1849 – lagen die großen Dresdner Maiunruhen gut drei Monate zurück. Schumann hatte sich einer Einziehung durch Flucht auf das Gut Maxen und nach Kreischau entzogen – wohl aus Sorge um seine Familie und aufgrund seiner physischen Beeinträchtigungen. Bereits im März und April 1848 wurden die Schumanns durch die Nachrichten von den revolutionären Ereignissen in Frankreich und Deutschland heftig erschüttert und gerieten dabei in teilweise heftige Dispute innerhalb ihres Dresdner Bekanntenkreises.²⁸ Die im Tagebuch teils als „groß“, teils als „furchtbar“ apostrophierten Ereignisse des „Völkerfrühlings“ veranlassten Schumann, das neueste Werk eines Autors zu lesen, den er als wahren Revolutionspropheten in seinem Bekanntenkreis empfahl. Bereits Ende 1845 hatte er das Versepos *Das Hohe Lied* von Titus Ullrich kennen gelernt und als „im Innersten aufregend“ empfunden²⁹ und kannte es nach eigenem Bekunden „fast auswendig“. ³⁰ 1847 suchte er den Dichter persönlich in Berlin auf und versuchte ihn zur Produktion eines Operntextes zu bewegen. Von Ullrichs zweitem Versepos *Victor* las Schumann eines der wenigen Exemplare, die an der Jahreswende 1847/48 erschienen, bevor das Werk – als letztes vor den Märztagen erschienenenes Presseerzeugnis – von der Zensur verboten wurde. Ullrich gehörte seit den 1830er Jahren zur politischen Linken in Berlin, er bewegte sich im Umfeld der Junghegelianer um Bruno und Edgar Bauer und Max Stirner. Das 1845 entstandene *Hohe Lied*, ein hochgestimmtes episches Amalgam aus johanneischer *Apokalypse* und Byron, das der Autor in der Einleitung als „Das Lied vom Untergang der Weltentzweiung, / Von des Bewußtseins innerster Befreiung!“ bezeichnete³¹, bewegt sich in den gedanklichen Bahnen von Ludwig Feuerbachs 1841 erschienener, als Sensation empfundener Abhandlung *Das Wesen des Christentums*. Der Gedanke, dass die diversen in der Menschheitsgeschichte entstandenen Religionen anthropomorphe Projektionen sind, in

²⁸Klaus Lenk, *Robert Schumanns Dresdner Jahre 1844–1850*, Diss. Halle-Wittenberg 1985, S. 153.

²⁹Gerd Nauhaus, „Schumanns Lektürebüchlein“, in: *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf 1991, S. 60–61.

³⁰Robert Schumann, Brief vom 28.06.1847 an Friedrich Hebbel, in: *Briefe NF*, ²1904, S. 272.

³¹Titus Ullrich, *Das Hohe Lied*, Berlin 1845, S. 29.

denen der Mensch seine eigentliche Bestimmung verfehlt, übte eine ungemeine Faszination auf die intellektuellen Kreise aus.³² Die zukünftige Revolution lässt den Menschen seine wahre Rolle erkennen, die darin besteht, „sich selbst zu herrschen nur, / Zu sein ein Priester-König / Der eignen Gottnatur [. . .].“³³ Es handelte sich letztlich um den Versuch, der „Religion der Freiheit“ eben jene Mythologie zu verschaffen, die ihr – nach Benedetto Croce – als Produkt des dialektischen und historischen Denkens abging³⁴, und offensichtlich übte die Auflehnung gegen die institutionalisierte Religion, speziell gegen das Christentum, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der republikanischen Umwälzung der Gesellschaft und der totalen Autonomisierung des Individuums von den Utopisten unter den Linken propagiert wurde, auf Schumann zu dieser Zeit eine beträchtliche Faszination aus, auch wenn sich dies nicht in exponierten Kompositionen niederschlug. Immerhin wollte er seine *Vier Märsche für Klavier* op. 76 ausdrücklich als republikanische Musik verstanden wissen, ihr lyrisch-hymnischer Ton kann durchaus als Nachempfindung der Atmosphäre von Ullrichs *Hohem Lied* aufgefasst werden.³⁵ Auch für seine Chorvereine entstanden einige Stücke, so die *Patriotica* op. 62³⁶ und die *Freiheitsgesänge* WoO 4 mit Gedichten u. a. von dem bekannten politischen Lyriker Ferdinand Freiligrath und einem Gesang *Zu den Waffen* von Titus Ullrich, in dem der angestrebte hymnisch-pathetische Revolutionston Schumann sogar veranlasste, seinen Männerchor in der Tonart b-Moll mit ungewohnten Lese Problemen zu konfrontieren.

Mit der in seinen Versen vorgetragenen Weltanschauung, die von Auflehnung gegen die institutionalisierte Religion, speziell gegen das Christentum, und einem schrankenlosen Individualismus erfüllt ist, stand Ullrich keineswegs allein. Sie entsprach weitgehend den Überzeugungen der zwischen etwa 1835 und 1848 sich stetig radikalisierenden literarischen und theologischen Linken, die sich aus den Schülern Fichtes, Hegels und Schleiermachers rekrutierte und

³²Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 2 (1815–1845/49), München 1989, S. 434.

³³Arnfried Edler, „Im Innersten aufregend‘. Schumann und der ‚Revolutionsprophet‘ Titus Ullrich“, in: *Bericht über das Symposium „Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte“ in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008*, hrsg. v. Thomas Synofzik u. Hans-Günter Ottenberg, Köln 2010, S. 109–120.

³⁴Benedetto Croce, *Geschichte Europas im 19. Jahrhundert* (1932), Frankfurt a. M. 1968, S. 18 f.

³⁵Robert Schumann, Brief vom 17.06.1849 an F. Whistling, zitiert nach Hans Joachim Köhler, „Nachwort“, in: Robert Schumann, *Vier Märsche op. 76 für Klavier*, hrsg. von dems., Leipzig 1985, S. 26 f.

³⁶Robert Schumann, Brief vom 01.01.1848 an Ferdinand Hiller, in: *Erler II*, S. 41.

die bewusst an den französischen Materialismus des 18. Jahrhunderts anknüpfte. Werke wie Leopold Schefers *Laienbrevier* (1834/35), *Vigilien* (1843) und *Der Weltpriester* (1846) oder Friedrich von Sallets *Laienevangelium* (1842), in dem zu lesen ist, „nur Selbstvergötterung sei der wahre Gottesdienst“; Atheisten und Gottlose seien dagegen die „Könige und Pfaffen, welche das Christentum erfunden haben“, sind für diese Richtung ebenso repräsentativ wie Franz Trautmanns *Proteus* (1843), in dem Gott am Ende der Zeiten erklärt, das Weltgericht sei überflüssig, es brauche sich niemand davor zu fürchten, denn böse sei nur er, Gott selbst, gewesen, sofern er sich nämlich entäußert habe, und wieder zurückkehrend in sich selbst, habe er auch das Böse widerrufen.³⁷ Es fällt auf, dass sich die kritische Radikalität der jungen Linken bereits während der Revolution abschwächte, wie sich etwa an der bitteren Satire *Reimchronik des Pfaffen Maurizius* des böhmischen Paulskirchenparlamentariers Moritz Hartmann 1849 zeigt, um danach völlig zu verschwinden.

Über die gesamte Richtung räsionierte Marx in der *Deutschen Ideologie*:

Die gesamte deutsche philosophische Kritik von Strauß bis Stirner beschränkt sich auf die Kritik der *religiösen* Vorstellungen [...]. Der Fortschritt bestand darin, die herrschenden metaphysischen, politischen, rechtlichen, moralischen und anderen Vorstellungen auch unter die Sphäre der religiösen Vorstellungen zu subsumieren [...]. Die Althegeianer hatten alles *begriffen*, sobald es auf eine Hegelsche logische Kategorie zurückgeführt war. Die Junghegelianer *kritisierten* alles, indem sie ihm religiöse Vorstellungen unterschoben oder es für theologisch erklärten.³⁸

Mit dem unter dem Eindruck des Sieges der eidgenössischen Truppen über den katholischen Sonderbund Ende 1847 geschriebenen *Adventlied* op. 71 (*Dein König kommt in niederen Hüllen*) für gemischten Chor mit Sopransolo und Orchester, von Clara als *Kirchenstück auf einen Rückertschen Text* bezeichnet, betrat Schumann zuerst jenen merkwürdigen Bereich zwischen den etablierten Gattungen, der aus seiner damaligen Distanz gegenüber der traditionellen Kirchenmusik zu erklären ist. Der Text – obwohl schon 1843 in Rückerts *Gesammelten Gedichten* unter der Rubrik „Bausteine zu einem Pantheon“ in einem nicht christlichen Kontext herausgekommen –, passte hervorragend zu

³⁷Zitiert nach Wolfgang Menzel, *Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, Bd. 3, Stuttgart 1859, S. 481.

³⁸Karl Marx, *Die deutsche Ideologie* [1845/46] (= *Marx-Engels-Werkausgabe*, Bd. 3), Berlin 1957, S. 19.

den ungewissen Erwartungen, die unmittelbar vor Ausbruch der Revolution von einer – wie es in der 5. Strophe vielfach wiederholt und durch auffällige Wechsel zwischen 5/4 und 4/4 hervorgehoben wird – „schwer verstörten“ Bürgergesellschaft an die Zukunft gerichtet wurden; nicht von ungefähr wurde er sogar mit einer Melodie von Johannes Zahn in kirchliche Gesangbücher aufgenommen.

Aber noch nach dem Ende der Dresdner Unruhen wollte Schumann den politischen Zeitbezug durch die Hervorhebung der Jahreszahl 1849 auf dem Titelblatt verdeutlicht wissen.³⁹ Unter Bezugnahme auf Christi Einzug in Jerusalem wird der Hoffnung auf ein gewaltloses Zusammengehen von „König“ und „Volk“ sowie der brüderlichen Eintracht der Völker Ausdruck gegeben, die die liberalen Anhänger der konstitutionellen Monarchie und eines deutschen Volkskönigtums im Vormärz erfüllte.⁴⁰ Dieser relativ simplen Dialektik von Machtlosigkeit und Macht, die sich nahtlos in die Ideologie der Einheit von Thron und Altar einfügte, stellt der Text des *Neujahrsliedes* ein zwar differenzierteres Gesellschaftsbild, jedoch mit derselben Tendenz, gegenüber, obwohl er bereits dreißig Jahre früher – im unmittelbaren Kontext der antinapoleonischen Erhebung in den Jahren 1810 bis 1813 – entstanden ist. Der Wechsel zwischen einem Vorsänger als Bass-Solo und einem gemischten Chor simuliert eine Feier, in dem zu Beginn des neuen Jahres von einem Volk, das einen Bund von Brüdern bildet, dem Souverän als einem Herrscher gehuldigt wird, mit dem ein Vertrag auf Zeit geschlossen wird und von dem machtvolle Taten erwartet werden:

Geh, herrsche und lohne,
 Geh', führ' uns mit Macht!
 Lass Thaten geschehen,
 Stell' uns auf den Plan.
 Lass Palmen uns wehen,
 Lass Wunden empfah'n.
 Dass wenn du einst wieder
 Vom Throne musst nieder
 Du siehst und wir seh'n:
 Es ist was gethan.⁴¹

³⁹Robert Schumann, Brief vom August 1849 an Härtel, in: *Briefe NF*, 21904, S. 463.

⁴⁰Sogar Arnold Ruge legte 1838 in den *Hallischen Jahrbüchern* „ein hymnisches Bekenntnis zum preußischen Reformstaat“ ab, das eine Revolution obsolet erscheinen lasse. Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 2, S. 434.

⁴¹Friedrich Rückert, „Neujahrslied“, in: *Gesammelte Gedichte*, Teil 2, 5. Buch (1810–1813), Frankfurt a. M. 1843, S. 136.

Durch den am Schluss von Schumann hinzugefügten „Choral von Leuthen“ *Nun danket alle Gott*, eine Art „Preußisches Tedeum“⁴², erhält das Stück eine Appell-Funktion an den preußischen König, die dem Rückert-Text in dieser Explizitität nicht innewohnt, die jedoch der politischen Situation von 1849 gänzlich entsprach.⁴³

Auf die Verwüstungen, die die Maiunruhen in Dresden angerichtet hatten, reagierte Schumann mit einem *Religiösen Gesang für doppelten Männerchor* op. 93, den er in der Druckfassung als „Motette“ bezeichnete. Offenbar bewusst wählte er einen Text, der gewisse Anklänge an christliche Erbauungstexte aufweist, der sich jedoch bei näherem Hinsehen als dem Fundus der die Kulturen übergreifenden Poesie Friedrich Rückerts entnommen erweist. Er stammt aus den um die Wende des 12. Jahrhunderts entstandenen *Verwandlungen des Ebu Seid von Seru'g oder die Maka'men des Hari'ri*, die Rückert 1826 in freier Nachbildung herausgebracht hatte. Unter den insgesamt fünfzig meist abenteuerlich-unterhaltsamen, in überaus kunstvoller Sprache angelegten *Maka'men* handelt die sechzehnte oder die *Neßibinische* von der Reise eines Hareth Ben Hemman, der in der fremden Stadt Nessibin erlebt, wie sein Freund Seruger eine gefährliche gesundheitliche Krise mit Gottes Hilfe überwindet. Zur Feier der „Vertagung des Lebens“ bewirtet er seine Gäste, wirft sich am Ende nieder „und betete, – und richtete sich dann auf und redete“: Er rezitiert den Text *Verzweifle nicht im Schmerzenstal*.⁴⁴ Auf die politische Katastrophe antwortete Schumann also mit einem Verweis auf das Vertrauen auf einen Gott, das den Religionen gemeinsam ist. Als klangliches Medium verwendete er den Männerchor – die wohl politischste und bei weitem am meisten in die Breite wirkende unter den damaligen musikalischen

⁴²Franz Kugler, *Geschichte Friedrichs des Großen. Gezeichnet von Adolph Menzel*, Leipzig [1841], S. 367. – Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1982, S. 342 f. – Gerhard Graf, *Gottesbild und Politik. Eine Studie zur Frömmigkeit in Preußen während der Befreiungskriege 1813–1815*, Göttingen 1993, S. 95. – Bernhard R. Kroener, „„Nun danket alle Gott“. Der Choral von Leuthen und Friedrich der Große als protestantischer Held. Die Produktion politischer Mythen im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *„Gott mit uns“. Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, hrsg. von Gerd Krumeich und Hartmut Lehmann, Göttingen 2000, S. 105–134, hier S. 108.

⁴³Einen Appell mit ähnlicher Tendenz, jedoch mehr auf die sozialen Missstände verweisend, hatte Bettina von Arnim bereits 1843 in ihrem Dialog *Dieses Buch gehört dem König* formuliert.

⁴⁴Friedrich Rückert, *Die Verwandlungen des Ebu Seid von Seru'g oder die Maka'men des Hari'ri in freier Nachbildung. Erster Theil*, Stuttgart (In der Cottaischen Buchhandlung) 1826, S. 424–429.

Formationen. Er verband sie mit den musikhistorisch aufgeladenen und dem 19. Jahrhundert angepassten Strukturen der doppelchörigen Motette, die er nachträglich mit Orchesterbegleitung versah.

IV. Nach der Revolution: Religiöse Kraftnaturen und Erneuerung des Zeremoniellen

Nun ist die Motette angesichts des im 19. Jahrhundert herrschenden ziemlich buntscheckigen Zustandes der protestantischen Liturgie durchaus auch als gottesdienstliche Musik denkbar, und überdies bekannte Schumann zu dieser Zeit, er habe sich „der Kirche zugewandt, nicht ohne Zagen“;⁴⁵ offensichtlich besteht ein Zusammenhang zwischen der politisch-militärischen Katastrophe und einer gewissermaßen tastenden Rückorientierung zum institutionalisierten Christentum. Doch während die Wortführer der politischen Utopisten nach dem Scheitern der Revolution großenteils ins Exil gingen oder – darunter auch Titus Ullrich – Abstinenz von ihren Utopien übten, nahm zwar auch Schumann Abstand von direkter Auseinandersetzung mit politischen Sujets, doch beschäftigte ihn die Frage nach der Möglichkeit gesellschaftlicher Entwicklung umso intensiver weiter. Die liberale Illusion, politische Befreiung sei eine Sache des Volkes, angeführt von einer zielstrebig agierenden, politisch befähigten bürgerlichen Intelligenz, war angesichts des Frankfurter Paulskirchen-Parlamentarismus' und seiner Hilflosigkeit gegenüber der reaktionären Militärmacht zerplatzt; als Konsequenz wuchs mehr und mehr die Überzeugung von der Notwendigkeit politischer Leitfiguren, die in der Lage wären, die gesellschaftliche Entwicklung im Sinn des zivilisatorischen Fortschritts zu lenken (allerdings mit zunehmender chauvinistisch-rassistischer Verengung bis hin zur katastrophalen Perversion im 20. Jahrhundert). In diesem Sinn bot sich der Blick in die Vergangenheit ebenso an wie die Besinnung auf die kulturelle Größe, von der die künstlerischen Formen der christlichen Tradition Zeugnis ablegen. Solchen Überzeugungen huldigten Teile der Intelligenz, die nach 1848/49 nicht ins Exil gingen oder in Resignation verfielen, sondern davon träumten, nun erst trete die liberal-romantische Bewegung in ihr entscheidendes Stadium, der Geist der Revolution müsse gereinigt werden und – wie es die Schumann nahe stehende Bettina von Arnim in ihrem politischen Dialog *Gespräche mit Dämonen* (Berlin 1852) verfolgte – die Idee des Volkskönigtums

⁴⁵Robert Schumann, Brief vom 29.11.1849 an Eduard Krüger, in: *Briefe NF*, ²1904, S. 321.

könne als treibende Kraft der Revolution dienen.⁴⁶ Die Idee einer solchen Führerpersönlichkeit meinte Schumann nach dem Vorgang bei Händels *Israel in Ägypten* und Mendelssohns *Paulus* und *Elias* musikalisch realisieren zu können. Doch während für Mendelssohn das Bekenntnis zum protestantischen Christentum den Ausschlag für die extensive Zuwendung zur Gattung des Oratoriums in Form einer Dreierkonzeption mit der abschließenden Krönung durch ein *Christus*-Opus gab, stand bei Schumann weniger die christliche und schon gar nicht die konfessionelle Thematik im Vordergrund; so schwankte er anfänglich zwischen Jan Hus und Jan Žižka als Protagonisten, bis er sich am Ende für das Luther-Projekt entschied: Dabei ging es ihm weniger um die Inhalte der Theologie, mit der er die religiöse Welt veränderte, als um seinen „Charakter, [...] wie wir ihn nun einmal als einen geraden, männlichen und auf sich selbst gegründeten kennen“.⁴⁷ Dementsprechend sollte die Gestalt in „möglichst historischer Treue“ und in knapper „dramatischer Form“ ohne alles „bloß Erzählende und Reflectirende“ gehalten sein; das geistige Zentrum sollten vielmehr die „bekannten Kraftsprüche Luthers“ bilden. Dem Geist des Protestantismus entspricht die Zurückdrängung des „Eingreifens übersinnlicher Wesen“. Die Musik stellte sich Schumann „am allerwenigsten künstlich, complicit, contrapunktisch, sondern einfach, eindringlich, durch Rhythmus und Melodie vorzugsweise wirkend“ vor. Wie schon bei Mendelssohn sollte die Einbeziehung des protestantischen Chorals nach Bachschem Modell eine zentrale Rolle spielen, wobei *Ein feste Burg* „als höchste Steigerung nicht eher als zum Schluß erscheinen“ sollte, „als Schlußchor“. Luthers menschliche und gesellschaftlich emanzipierte Seite durfte nicht fehlen: Die Figur der Katharina v. Bora sei „sehr wirkungsvoll anzubringen“, ebenso wie die Hochzeit im 3. Teil.⁴⁸

Es war offenbar weniger die konfessionelle Problematik, die das Thema für Schumann so anziehend machte, als die historische Analogie, in der er die Reformation zur eigenen Epoche des gesellschaftlich-politischen Umbruchs sah. Und ebenso waren es äußere Gründe, die dazu führten, dass dieses Projekt unausgeführt blieb, während infolge der Berufung auf den Düsseldorfer Musikdirektoren-Posten die Annäherung an die Welt des Katholizismus zu realisierten Werkkonzeptionen führte. Diese Wendung war jedoch nicht gerichtet auf eine große religiös-politische Führerpersönlichkeit, sondern auf die

⁴⁶Arnfried Edler, „Anmerkungen zu Struktur und Funktion von Schumanns Konzert-Allegro op. 134“, in: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen*, hrsg. von Bernhard R. Appel, Mainz u. a. 1993 (Schumann-Forschungen, Bd. 3), S. 422 f.

⁴⁷Robert Schumann, Brief vom 13.05.1851 an Richard Pohl, in: *Briefe NF*, ²1904, S. 342.

⁴⁸Robert Schumann, Brief vom 14.02.1851 an Richard Pohl, in: *Briefe NF*, ²1904, S. 336.

universale Tradition christlicher Kultur, wie sie sich neben den aus ferner Vergangenheit erhaltenen Bauten (wie dem seiner Vollendung entgegengehenden Kölner Dom) und den tausend Jahre und mehr alten Ritualen in Gestalt der liturgischen Großformen, allen voran Messe und Requiem, erhalten hatten. Stand schon in der *Rheinischen Sinfonie* das kirchliche Zeremoniell als Sujet des langsamen Satzes⁴⁹ für die Kraft der aus dem Volksganzen erwachsenden Spiritualität ein, so begab sich der Komponist in den lapidaren Formen der Liturgie auf die Suche nach Ressourcen des utopischen Denkens, die im Sinn eines universalchristlichen „evangelischen Katholizismus“⁵⁰ die gesellschaftliche Erneuerung ins Werk zu setzen in der Lage wären.

Als eine Brücke von der oben beschriebenen, von Goethe inspirierten humanistisch-pantheistischen Religiosität zurück zu den christlich-sakrosankten Zeremonien lässt sich das unmittelbar unter dem Eindruck der Dresdner Maiaufstände komponierte *Requiem für Mignon* op. 98 b verstehen, in dem die *Exequien* für das geheimnisvoll-androgyne Kindwesen Mignon aus dem 8. Buch von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) von einem als „Abbé“ bezeichneten Repräsentanten dieser neuen Religiosität angeordnet werden. Die von Goethe vorgegebene Form des Wechselgesanges zwischen Knabenstimmen und Chor gibt eine Struktur vor, die auf die bis ins frühe Christentum zurückreichende Tradition antiphonaler Psalmodie verweist.⁵¹ Doch erst in seiner Stellung als Düsseldorfer Musikdirektor fand Schumann Gelegenheit, sich gewissermaßen von Berufs wegen in jene liturgischen Formen selbst einzuleben, denen er in dem Repertoire begegnete, das er mit dem dortigen Gesangsverein in den jährlichen vier Pflichtauftritten in zwei katholischen Kirchen sowie auf den Rheinischen Musikfesten darzubieten hatte. Hier führte er u. a. Bachs h-Moll-Messe und Beethovens C-Dur-Messe op. 86 auf, aber auch des letzteren *Missa solennis* sowie beide Requiems von Cherubini gehörten zu den von ihm bewunderten Spitzenwerken, die „ohne gleichen in der Welt dasteh[en]“. Bezeichnend ist der Eindruck, den er von Cherubinis zweitem Requiem d-Moll für Männerchor und Orchester (1836) „besonders in einzelnen wie aus den Wolken klingenden Stellen empfing, wo es einen schaurig überläuft; ja was selbst weltlich, kurios, beinahe bühnenartig klingt, gehört wie der Weihrauch zum katholischen Zeremoniell und wirkt auf die

⁴⁹In der autographen Stichvorlage des op. 97 (Staatsbibliothek Berlin PK Mus.ms.auto-gr.12) trug der 4. Satz ursprünglich die Bezeichnung „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“.

⁵⁰Timm, *Bildungsreligion* (Anm. 4), S. 67 ff., 74 ff.

⁵¹Friedhelm Krummacher, „Requiem für Mignon: Goethes Worte in Schumanns Musik“, in: *Gedenkschrift für Bernd Baselt*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Halle 1995, S. 267.

Phantasie, dass man den ganzen Pomp eines solchen Gottesdienstes vor sich zu haben glaubt“.⁵² In seinem *Düsseldorfer Merkbuch* und im *Projectenbuch* notierte er unter seinen Projekten u. a. ein *Stabat Mater*, ein *Deutsches Requiem* nach Rückert sowie ein weiteres *Deutsches Requiem* und *Geistliche Lieder v. Brentano*; weiterhin stand im Zusammenhang mit dem *Luther-Oratorium* auch eine protestantische *Deutsche Messe* im Raum.⁵³ Aus alldem geht hervor, dass Schumanns diesbezügliche Aktivitäten ganz und gar aus der Gattungsgeschichte heraus zu verstehen sind, in der sich für ihn gewissermaßen der Weltgeist niederschlug. Symptomatisch für das Streben nach universaler Erfüllung des Gattungsspektrums ist, dass das letzte Werk in seinem Werkverzeichnis, das Requiem op. 148, „offenbar nicht langfristig geplant, sondern [...] als unmittelbarer Reflex auf die kurz zuvor abgeschlossene Messe [...] erscheint.“⁵⁴ Die Selbstbezüglichkeit dieser auftragsfreien Werke, die Schumann nicht nur von Kritikern, sondern auch von Freunden und nahestehenden Personen, darunter seinem ersten Biographen Wilhelm J. v. Wasielewski,⁵⁵ vorgehalten wurde, findet ihre Begründung in seiner Überzeugung, verpflichtet zu sein, die religiöse Musik nach den vom aktuellen Stand der Gattungsgeschichte vorgegebenen Möglichkeiten kompositorisch auszuschreiten und damit seiner Zeit eine Musik zu geben, die er als notwendig ansah.

⁵²Robert Schumann, „Kirchenaufführung in Leipzig. Am 23sten Juli 1837“, in: *Kreisig I*, S. 267.

⁵³Bernhard R. Appel, „Werkgeschichte“ [zur Messe op. 147], in: *RSA IV/3/2*, 1991, S. XVf.

⁵⁴Bernhard R. Appel, „Werkgeschichte“ [zum Requiem op. 148], in: *RSA IV/3/3*, 1993, S. 129.

⁵⁵*Wasielewski*, 1858, S. 250 f.

Helmut Loos

Robert Schumanns kunstreligiöse Sendung

„Treu sich den Künsten weyhn macht unsere Sitten mild und lehrt uns menschlich seyn.“¹ Dieses Diktum aus der Antrittsvorlesung von Christian Fürchtegott Gellert an der Universität Leipzig im Jahre 1744 ist ein Zitat des römischen Dichters Ovid und war seinerzeit in Leipzig so populär, dass es auch als Widmung in einem Stammbuch zu finden ist. Mit seinen *Fabeln und Erzählungen* war Gellert ein in breite Bevölkerungskreise wirkender Lehrer und Bildner der bürgerlichen Aufklärung. Er beschwört mit seinem Diktum einen Mythos der Kunst, wie er aus der Antike bekannt ist. Antike Mythen haben in der Musik stets eine besondere Rolle gespielt. Die Oper verdankt ihnen ihren Ursprung, und im Repertoire dieser Gattung fanden sie einen festen Platz. Hatten antike Geschichten im 17. Jahrhundert noch eine Alternative zu den biblischen Erzählungen ohne religiöse Verbindlichkeit gebildet, so änderte sich dies im 18. Jahrhundert, als Johann Christoph Gottsched die Fabel als Mythos deutete, deren inhaltliche Quintessenz sittliche Grundsätze beinhalte. So wurden auch Gellerts Fabeln verstanden und damit wurden sie und der Mythos allgemein zu einer Konkurrenz der christlichen Sittenlehre, zu einer Antwort auf die existenziellen Frage nach Sinn und Identität der aufkommenden bürgerlichen Gesellschaft.² Grundlegende Idee war die Bildung des Menschen zur Humanität, seine Perfektibilität, vehement vertreten von der deutschen Klassik. Die Künste wurden als ideales Bildungsmittel angesehen, so wie es bereits Gellert formuliert hatte, insbesondere der Musik wurde eine humanisierende Wirkung zugeschrieben, wie sie etwa Salvatore Viganò und Ludwig van Beethoven 1801 in dem Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* zur Darstellung brachten. Diese antike Form einer erworbenen Humanität beinhaltet auch das Gegenbild zur Menschlichkeit, die Unmenschlichkeit, und damit das Gegenbild zum Menschen, den Unmenschen. Auf diese Spannbreite beziehen sich Redewendungen von den „höheren Menschen“³ oder „dem Tieferstenen-

¹ Christian Fürchtegott Gellert, „Von dem Einflusse der schönen Wissenschaften auf das Herz und die Sitten. Eine Rede, bey dem Antritte der Profession“, in: *Poetologische und Moralische Abhandlungen. Autobiographisches*, hrsg. von Werner Jung, John F. Reynolds, Bernd Witte, Berlin-New York 1994. – „In tiefer Freundschaft und Verbundenheit“. *Aus der Stammbuchsammlung der Universitätsbibliothek Leipzig*, hrsg. von Thomas Fuchs und Steffen Hofmann, Leipzig 2009, S. 63.

² Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt a. M. 1982.

³ *Tb I*, S. 124.

den“⁴, wie sie Robert Schumanns Denken beherrschten. Hier liegt der fundamentale Gegensatz dieses Menschenbildes zu der christlichen Auffassung, die diesen Unterschied nicht kennt.

Die Vorstellung von der hohen bildenden Aufgabe der Künste wurde in der bürgerlichen Gesellschaft zu einer Leitidee, die unabhängig von anderen geistesgeschichtlichen Strömungen eine feste Grundlage bildete. Der höchste Rang unter den Künsten wurde mit Aufkommen der romantischen Musikan-schauung zuerst von Schriftstellern der Musik zugeschrieben und damit ein eigener Mythos Musik geschaffen, der gesellschaftlich bis ins späte 20. Jahr-hundert hinein führend war, gesellschaftlich unwidersprochen „Gültigkeit“ be-anspruchen konnte. Diese „Gültigkeit“ wurde religiös überhöht, verwiesen sei auf Ludwig Tiecks berühmten Satz: „Denn die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion.“⁵ Heftig umstritten war die Frage nach der letztgültigen Instanz dieser Reli-gion. Seit der „Querelle des Anciens et des Modernes“ war das Prinzip von der Nachahmung ästhetischer Muster aus der Antike zwar nicht überwunden, aber von der Vorstellung des schöpferischen Genies zurückgedrängt worden. Diese Konfrontation von ewigen Gesetzen der Natur und dem im Sturm und Drang überhöht zum aus dem Nichts schaffenden Originalgenie als maßge-bender Instanz für die Kunst beherrschte die Auseinandersetzungen um die Kunstreligion. Bereits 1757 bestimmte Johann Georg Sulzer das Genie zum „Führer der Menschheit“,⁶ und Schumann trug in seine „Mottosammlung“ den Satz aus Anne Louise Germaine de Staëls (Madame de Staëls) Italien-roman *Corinna* ein: „Die Wunder d[e]s Genies geben der Seele immer einen religiös[en] Eindruck.“⁷ In diesem Sinne bezeichnete Schumann das Vermögen Jean Pauls, „harte Gegensätze [...] in seinen Werken u. in sich“ zu vereinen dahingehend: „es ist übermenschlich“.⁸ Dass er Ausnahmemenschen nicht nur bewunderte, sondern ihnen auch eine eigene Moral konzedierte, geht aus ei-ner Tagebuchnotiz vom 31. Oktober 1828 über Christian Dietrich Grabbes fünfaktige Tragödie *Herzog Theodor von Gothland* (erschieden 1827) hervor: „wenn große Männer, selbständig u. vollendet in der eigenen Brust, handeln, was sie nach Ueberzeugung thun müßen u. wär es auch ein Mord u. selbst

⁴ *Tb I*, S. 388.

⁵ Wilhelm Heinrich Wackenroder / Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst*, hrsg. v. Wolfgang Nehring, Stuttgart 1973, S. 107.

⁶ Zitiert nach Joachim Ritter, Art. „Genie“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von dems., Bd. 3, Darmstadt 1974, Sp. 279–309, hier 288.

⁷ Leander Hotaki, *Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung, Kommentar, Ein-führung*, Freiburg i. Br. 1998, S. 364.

⁸ *Tb I*, S. 82.

Kindesmord oder Brudermord, so muß er auch stets versöhnt in sich bleiben u. nicht kindisch bereuen, wie Grabbe selbst so oft übermenschlich sagt.“⁹

Schumanns Ideal von den genialen Jünglingen, aus denen in diesem Sinne moralische Männer erwachsen, sein persönliches Selbstverständnis, hat er von den frühen literarischen Entwürfen bis zum seinem letzten Aufsatz *Neue Bahnen* immer vertreten. Das musikalische Genie als gesellschaftliche Leitfigur aufgrund eines religiösen Musikbegriffs hat er mit seiner Anthologie *Dichtergarten für Musik* noch spät gerechtfertigt.¹⁰ Zahllos sind lange zuvor die Bemerkungen Schumanns zur Musik als Kunstreligion. Es beginnt wieder in den frühen literarischen Entwürfen, in denen die Musik als eine Sphäre höherer Erkenntnis dargestellt wird. In seinem Romanentwurf *Selene* (nach Jean Paul) schildert er in einem Kapitel „Die Harmonika“ die Musik als Stimme aus dem Jenseits,¹¹ schon die materiellen Grundlagen der Musik sind ihm religiös geprägt: „Dreiklang, heiliges Wort; . . . höchste Vollendung!“¹² In diesem Sinne stimmt Schumann mit Bettina von Brentano überein, die Beethoven das berühmte Wort zugeschrieben hat, Musik sei „höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie.“ (Es ist von Schumann in den *Dichtergarten für Musik* aufgenommen worden.) Schumann schreibt: „Philosophie ist Musik des <Verstandes u.> Geistes, Musik Philosophie des Gemüthes; die Philosophie bereitet uns auf ein höheres Leben vor, die Musik bringt es uns.“¹³ Und: „Musik ist die höhere Potenz der <Phi> Poesie; die Engel müßen in Tönen reden, Geister in Worten der Poesie.“¹⁴ So kommt es zu der Formulierung: „heilge Kunst, veredelnd die Herzen der Menge“ (Im Zusammenhang mit Henriette Voigt. Weiter: „Nur keine Seiltänzereien in der Musik – wie wird das Heiligtum dadurch profaniert.“)¹⁵ Daraus folgt die Gleichsetzung von Kirche und Musik: „Die Musik ist der eigentliche Beichtstuhl unserer <Sünden> Seele; der Mensch fühlt dann so recht zerknirscht, wer er ist. Bey Kirchen u. er-

⁹ *Tb I*, S. 129.

¹⁰ Robert Schumann, *Dichtergarten für Musik. Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik*, hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Bonn 2007.

¹¹ Robert Schumann, *Selene* (Romanfragment), November/Dezember 1828, Ms. D-Zsch. Vgl. dazu Leander Hotaki, „Eine unendlich verwobene Fläche“. Zur Dichtung Robert Schumanns“, in: *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, hrsg. von Wolf Frobenius u. a. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge, Bd. 8), Saarbrücken 1998, S. 255–267. – Martin Schoppe, „Schumanns frühe Texte und Schriften“, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien*, hrsg. von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz u. a. 1987, S. 7–15.

¹² *Tb I*, S. 125.

¹³ *Tb I*, S. 96.

¹⁴ *Tb I*, S. 96.

¹⁵ *GS I*, S. 449.

haben Musiken gehen auch unsere begangenen Sünden u. Irrthümer, wie zürnende Genien, an unserer Seele vorüber.“¹⁶ Dies stimmt zwar nicht mit der Vorstellung von den „großen Männern“ überein, aber solche Widersprüche stören Schumann aufgrund seiner Vorstellung von Genialität nicht: „Genialität – auf jeden Fall ein sehr genialer Aufsatz, wenigstens unlogisch u. Genialität ist gerade kein Schooßkind der Logik.“¹⁷

Terminologiegeschichtlich ist übrigens interessant, dass Schumann die Termini „erst“ und „heilig“ öfters synonym gebraucht. In den *Hottentottiana* oder *eine komische Autobiographie* schreibt er „erst u. heilig schwebt ein leuchtender Genius über die Urne des guten Menschen“,¹⁸ später auch (in Abgrenzung zu einer recht negativen Charakterisierung der Frauen¹⁹): „Die Liebe der Männer ist heiliger u. ernster, weil sie immer nur einen Gegenstand verehrt.“²⁰ Im Grundriss der Verfassung der Sing-Akademie von 1816 steht dieselbe Gleichsetzung: „Die Singakademie ist ein Kunstverein für die heilige und ernste Musik.“²¹

Dem genialen Komponisten, der die heilige Welt der ersten Musik schafft und gestaltet, kommt demnach eine sakrale Würde zu. In dem Entwurf eines Antwortbriefes an Gottlob Wiedebein vom 5. August 1828 apostrophiert Schumann diesen heute unbekannten Komponisten als „Geheiliger Priester in den Mysterien der Tonwelt“.²² Auch dieses Musikerbild muss hier nicht weiter belegt werden, Schumann projiziert es auf alle von ihm hoch geschätzten Komponisten. Eine rationale Begründung für diese Einstellung hat Schumann abgelehnt. Dass er der verbreiteten Gefühlsphilosophie anhing, hat er mit dem bekannten Satz aus seinem *Denk- und Dichtbüchlein* unterstrichen und sogar dem weisen Meister Raro zugesprochen: „Der Verstand irrt, das Gefühl nicht.“²³ Dies kam seiner Eigeneinschätzung entgegen, in der er feststellte: „ich kann niemals logisch an den Faden fortgehen, den ich vielleicht

¹⁶ *Tb I*, S. 105.

¹⁷ *Tb I*, S. 119.

¹⁸ *Tb I*, S. 77.

¹⁹ Nach heutiger Diktion als frauenfeindlich ist die Aussage zu werten: „Der Greis ist poetisch und schön; die alte Frau nicht – der Greis sieht schon zu erhaben über das Leben u. über[?] das Sterben; bey einem alten kleinen Mütterchen lebt man zu sehr auf der Erde, bey dem Greise über sie.“ (*Tb I*, S. 103)

²⁰ *Tb I*, S. 91 f.

²¹ *Sing-Akademie zu Berlin. Festschrift zum 175jährigen Bestehen*, hrsg. von W. Bollert, Berlin 1966, S. 61–68, hier 65. Der spätere Begriff „Ernste Musik“ charakterisiert damit die entsprechende Kunstmusik als Heilige Musik. Siehe dazu Helmut Loos, „Zur Rezeption sakraler Musik um 1800“, in: *Tagungsbericht Michaelstein 2009* (in Vorbereitung).

²² *Tb I*, S. 103.

²³ *GS I*, S. 25.

gut angeknüpft habe.“²⁴ So reflektierte er in den Tagebüchern seine mögliche Berufung zum Dichter: „es ist sonderbar, daß ich da, wo meine Gefühle am stärksten sprechen, aufhören muß, Dichter zu seyn: ich kann wenigstens da nur unzusammenhängende <Worte> Gedanken niederschreiben“.²⁵ Wo nur Phantasie und ein Gedanke herrschten, dichte er „freier, leichter u. besser“, denn: „Empfindungen sind sprachlos.“²⁶ Musik als Sprache der Empfindungen wäre eine folgerichtige Ansicht. Aber davon war am 24. Januar 1827, als er dies niederschrieb, noch nicht die Rede. Warum hat Schumann dann später so viel über Musik geschrieben?

Das Paradoxon, über die Musik als „Philosophie des Gemüthes“, als Ausdrucksmittel der sprachlosen Gefühle, schriftstellerisch tätig zu werden, ist Schumann bereits 1831 mit seiner ersten, berühmten Rezension *Ein Werk II* von Frédéric Chopins Mozart-Variationen op. 2 (über „La ci darem la mano“) in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* eingegangen, mit der ihm folgenreich „der Schriftstellerhimmel aufzuflackern“²⁷ schien. Am 17. Juli 1831 hat er eine Gedankenskizze in sein Tagebuch eingetragen, am 27. September 1831 den ausgearbeiteten Artikel an Gottfried Wilhelm Fink, den Redakteur der *AMZ*, geschickt, wo er am 7. Dezember 1831 erschienen ist. Die Tagebucheintragung ist relativ knapp, der Zeitschriftenartikel ist mehr als doppelt so lang (knapp das 2½-Fache). Die erste Skizze ist klar gegliedert und enthält in übersichtlicher Form die wichtigsten Gedanken zum Werk. Der einzige musikalische Hinweis gilt zwei Instrumenten, die an der betreffenden Stelle allerdings gar nicht in der geschilderten Form eingesetzt werden. Alle anderen Hinweise betreffen Personen und Bilder aus Mozarts Oper sowie allgemeine Charakterisierungen, so dass hier das Diktum von Jean Paul passt, das Schumann in seine Mottosammlung eingetragen hat: „Sogar bloße Gleichnisse können oft mehr als Worterklärungen aussagen.“²⁸ (Gleichnisse sind vor allem aus der Bibel bekannt.) Hier der Text:

Eusebius sagte: Don Juan, Zerline, Leporello u. Masetto, wären die handelnden Personen in d. Variationen. – Die erste wäre noch vornehm, liebenswürdig, kokett, prächtig, die zweite schon vertrauter, zänkischer, komischer, lachender, als wenn sich zwey Liebende haschen, die dritte mondscheinartig, Masetto stände von

²⁴ *Tb I*, S. 30.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ *Tb I*, S. 371.

²⁸ Hotaki, *Mottosammlung*, S. 142.

fern u. fluchte zwar, Don Juan kniee, die vierte sey kek, frech, sie gehe an den Mann; das Adagio zuredend, wild, moralisch mahnend, Clarinetten u. Oboen üppig schwellend – die Pause sey der Fall der Unschuld. Der letzte Satz sey das Finale im Don Juan, lauter Champagnerstöpsel, klirrende Flaschen, Leporello's Stimme dazwischen, dann die springenden, fassenden Geister u. der keke Schluß der beruhigend u. abschließend ist, bey dem er ein Gefühl habe, das er mit einem vergleichen könne, das er oft in der Schweiz empfunden hätte, wenn nämlich das Roth der Abendsonne bis an die Schneespitzen roth oder rosa hinaufkommt, dann verflattert u. zerfligt, bis dann der kalte, todte Riese dasteht wie aus Träumen erwacht. So subjectiv, meint' ich, dies alles sey u. so wenig Absicht gewiß der Chopin gehabt hätte, so beug' ich doch mein Haupt seinem Genius, seinem festen Streben, seinen Fleiß und seiner Fantasie!²⁹

Nach kurzer Einleitung werden die einzelnen Variationen Chopins geradezu mechanisch abgearbeitet, die Sprache allerdings ist phantasievoll und folgt einem gehobenen Duktus. Das letzte Drittel der Skizze dient der Umschreibung subjektiver Gefühle durch Naturvergleiche und der Referenz vor dem genialen Schöpfer des Werks. Hier wird ein fast religiöses Niveau erreicht, das in der Aufzählung spezifisch bürgerlicher Tugenden gipfelt.

Stellt man der kurzen Tagebucheintragung nun den längeren Zeitschriftenartikel gegenüber, so ist zunächst festzustellen, dass die wichtigen Stichworte in der ursprünglichen Anordnung erhalten bleiben (es gibt nur zwei Umstellungen). Schumann stellt eine Einleitung mit zusätzlichen musikalischen Hinweisen voran: Er nennt drei Komponistennamen, zwei Themenhinweise und fünf Formteile, fachliche Bemerkungen zwar, aber es bleibt bei Andeutungen. Anschließend wird das in der Tagebuchskizze gegebene Gerüst erweitert, aber nicht inhaltlich angereichert, sondern mit zusätzlichen Bildern ausgeschmückt. Außer den identischen Wörtern werden einige Dinge einfach umbenannt, wenn Schumann etwa statt von „handelnden Personen“ von „redenden Charaktere[n]“ spricht, aber genauer betrachtet geschieht außer einer weiteren Ausschmückung und sprachlichen Umschreibung nichts, was sich als inhaltlich notwendig erwiese. Es könnte als erweiterte poetische Paraphrase bezeichnet werden, aber auch als aufgeblasen und hohl. Schumanns Diktion würde wohl etwa so lauten, hier rausche „das Ueberwallen und der Flügel-

²⁹ *Tb I*, S. 351.

schlag des Genius“.³⁰ Indem Schumann die sprechende Person wechselt, im Zeitschriftenartikel anstelle des träumerischen Eusebius den forschenden Florestan reden lässt, scheint er der Rezension größeren Nachdruck verleihen zu wollen.

Die Redaktion der *AMZ* hat Schumanns Rezension mit der Vorbemerkung veröffentlicht, sie stamme „von einem jungen Manne, einem Zöglinge der neusten Zeit“ und fügte ihr eine Gegendarstellung von einem „würdigen Repräsentanten der ältern Schule, der sich nicht genannt hat: allein, wir versichern und haben es kaum nötig, von einem durchaus tüchtigen, vollgeübt und umsichtig kenntnisreichen.“³¹ Fink selbst war es, der anonym das Stück „auf Gehalt und Form“ frei „von Einseitigkeit“ zu prüfen sich anschickte, zuerst aber eine lange Rechtfertigung seiner Qualifikation und Methode ablegt. Dann geht er auf sein „skizzirtes Urtheil nach dem ersten Eindrücke“ zurück, Bemerkungen zur Virtuosität des Stücks – „Eines der gewaltigsten Bravourstücke!“ – mit dem Beispiel einer schwierigen Akkordfolge, die jedoch nur „unverhältnismäßig gering belohnt“ werde: „Nichts als Bravour- und Figurenwerk!“ Er nennt sodann einige „Härten“, die jedoch „das grammatische Gewissen der Autoren“ seiner Zeit kaum belaste, sonst sei das Stück „leidlich correct“. Fink ergänzt seinen Ersteindruck noch durch einige Hinweise zur Orchesterpartie – „hat wenig mehr zu thun, als ritornellmässig einzugreifen“ – und schließt mit Angaben zu Aufbau, Umfang und Ausstattung der Notenedition.³² Aufgrund seiner analytischen Einsichten und der damit vorgeführten Sachkompetenz beansprucht Fink implizit die Höherwertigkeit seines Urteils über das „Werkchen“ gegenüber Schumann.

Der hier sichtbar werdende Konflikt erinnert in vielen Zügen an die literarische Fehde, die im Jahre 1799 von August von Kotzebue mit seinem drastischen Drama *Der hyperboreische Esel* gegen die junge romantische Bewegung losgetreten wurde. Garlieb Helwig Merkel hat heftige Vorwürfe gegen die romantischen Schriftsteller vorgebracht, „daß sie sich entweder in wilder Regellosigkeit gehen lassen, daß sie Alltäglichkeiten in krausen Bombast hüllen, und Unverständlichkeit für tiefes Denken geben.“³³ Einige der angegriffenen Dichter gehörten zu Schumanns Favoriten, die er auch noch in seinen *Dichtergarten* aufgenommen hat (Novalis, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck). Die Vorwürfe lassen sich auch auf Schumanns Schriften anwenden, wie an sei-

³⁰ *Tb I*, S. 363.

³¹ *AMZ* 1831, Sp. 805.

³² *AMZ* 1831, Sp. 808 ff.

³³ Zitiert nach: *Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung*, hrsg. von Rainer Schmitz, Göttingen 1992, S. 254.

nem musikliterarischen Erstlingswerk erkennbar wird. Die Ausarbeitung der Skizze zeigt geradezu paradigmatisch, wie ein inhaltlich wenig aussagekräftiger Text sprachlich aufgearbeitet werden kann. Ich wage zu behaupten, dass in den meisten Texten Schumanns die sachlichen Informationen gegenüber der poetischen Einkleidung weit zurückbleiben. Die Frage ist, ob dies einen Mangel darstellt, der Schumann negativ anzurechnen wäre, oder ob damit ganz falsche Prämissen an die Texte herangetragen würden.

Felix Mendelssohn Bartholdy nahm gegenüber musikschriftstellerischen Aktivitäten seiner Komponistenkollegen eine ganz ablehnende Haltung ein. Bereits in den frühen 1830er Jahren äußerte er ganz entschieden seine Abneigung, Musik zu kommentieren und überhaupt für Zeitschriften zu schreiben, er habe es noch nie gemacht und wünsche „nur mit Musik öffentlich aufzutreten“.³⁴ In Aufsätzen von Hiller und Berlioz – zu Unrecht glaubte er auch Chopin als Autor auszumachen – sah Mendelssohn nur „unerquickliches hohles Getreibe“.³⁵ Auf Kommentare zu seinen Werken hin angesprochen, schrieb er, es sei ihm nicht möglich, seinen „Ideengang“ anzugeben, da dieser eben seine Musik selbst sei. Allenfalls nannte er „Hauptmomente des Dramas“, die auf einem Programmzettel dem Publikum ins Gedächtnis zurückgerufen werden könnten, damit seine Musik dann „ruhig für sich selbst sprechen“ könne, oder wollte es bei dem Titel bewenden lassen – so im Falle der Overture zum *Märchen von der schönen Melusine* F-Dur, op. 32: „aber um Gotteswillen keine weitere Erklärung auf dem Zettel, Du weißt, wie ich das perhorrescire“.³⁶ Nur ironisch karrierend gab er seinem Freund Baermann gegenüber einmal seine „Intentionen“ bis hin zum „Bauchknurren“ im Konzertstück d-Moll für Klarinette, Bassethorn und Klavier, op. 114, an.³⁷ Mendelssohn ging selbstverständlich von der Annahme aus, dass eine sprachliche Kommentierung Unverständlichkeiten eines Werks erklären und Verstecktes aufdecken solle. Dies hielt er aufgrund der Klarheit und Übersichtlichkeit seiner Kompositionen für überflüssig und möglicherweise sogar eher irreführend.

Ganz anders Schumann: Ihm ging es nicht um Erklären und Aufdecken, sondern vielmehr um Verstecken und Mystifizieren. In einem paradoxen Sinne,

³⁴Felix Mendelssohn Bartholdy, „Brief an Johann Jacob Nöggerath am 5. Februar 1834“, in: Ders., *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bd. 3, Kassel usw. 2010, Brief Nr. 851.

³⁵Felix Mendelssohn Bartholdy, „Brief an Lea Mendelssohn Bartholdy und Fanny Hensel vom 9. Mai 1834“, in: Mendelssohn, *Briefe*, Bd. 3, Brief Nr. 923.

³⁶Felix Mendelssohn Bartholdy, „Brief an Carl Klingemann am 18. Januar 1834“, in: Mendelssohn, *Briefe*, Bd. 3, Brief Nr. 844.

³⁷Felix Mendelssohn Bartholdy, „Brief an Heinrich Joseph Baermann am 19. Januar 1834“, in: Mendelssohn, *Briefe*, Bd. 3, Brief Nr. 656.

von der Gedankenführung her der Romantik nicht fremd, sprach er (wie Jean Paul) Gleichnis, Metapher, Oxymoron und Rätsel den Gewinn von Klarheit über eine Sache zu. In seinem Brief an Wiedebein schrieb er: „Jean Paul's dunkle Geistertöne wurden mir durch jenes magische Verhüllen Ihrer Tonschöpfungen erst licht u. klar.“³⁸ Es ist paradox, dass eine Kunst die andere durch magisches Verhüllen erkläre und erhelle, aber es geht ja auch gar nicht um eine Erkenntnis im idealistischen Sinne, sondern um eine Annäherung an das Unendliche, ein fernes, unerreichbares Ziel. Nach Ulrich Tadday: „Die ‚romantische‘ Kunst nähert sich dem ‚Absoluten‘ auf dem ‚unendlichen‘ Wege der ästhetischen Reflexion, ohne es jemals zu erreichen.“³⁹ Entsprechend der nach Friedrich Schlegel unendlichen Perfektibilität der Kunst⁴⁰ ist ihre Rezeption eine unlösbare Aufgabe. Die Kritik stellt ebenso eine unendliche Reflexion dar, dazu ist auch Schumanns nach Tadday „‚poetische‘ Reflexion“⁴¹ zu rechnen. Inwieweit die Texte Schumanns nun eine angemessene Annäherung an die Kunst darstellen oder gemacht sind, indem sie mit sprachlichen Tricks etwas Irreales vorgaukeln, ist nicht zu entscheiden. Zu fragen ist nach der Funktion der Texte in Schumanns Musikhorizont.

Ausgehend von Schumanns Verständnis der Musik als Kunstreligion sind die irrationalen Grundzüge seiner Musikkritik ein unabdingbarer Bestandteil des Mysteriums, des Mythos. In absichtsvoller Paradoxie wird das Unsagbare der Musik von sprachlichen Erläuterungen im Sinne von Legendenbildung umrahmt, die zur meditativen Einkehr einladen. Nicht rationale Erkenntnis ist das Ziel, sondern ein gebetsartiges Vertiefen in das Geheimnis der Kunst, das nur aufgrund nicht eindeutiger Aussagen bestehen kann. Je umfangreicher und größer der Kranz solcher Legenden sich entwickelt, umso eindrucksvoller und eindringlicher erscheint die Würde und Bedeutung des Mythos. Kunstreligion vereint sich hier mit „Bildungsreligion“.⁴² Dieser Mechanismus betrifft über Schumann hinaus nicht nur seine poetischen Reflexionen, sondern unter einer rationalistischen Verbrämung auch eingehende Analysen, die den Beziehungsreichtum und die Gestaltungsvielfalt der kompositorischen Substanz mit immer neuen Wundererzählungen belegen. Über musikwissenschaftliche Arbeiten von textimmanenten Analysen des autonomen Kunstwerks im em-

³⁸ *Tb I*, S. 95.

³⁹ Ulrich Tadday, *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart-Weimar 1999, S. 131.

⁴⁰ Tadday, *Das schöne Unendliche*, S. 55.

⁴¹ Tadday, *Das schöne Unendliche*, S. 168.

⁴² Jan Brachmann, *Kunst – Religion – Krise: Der Fall Brahms* (=Musiksoziologie, Bd. 12), Kassel u. a. 2003, S. 106–119.

phatischen Sinne hinaus ist selbst die Konstruktion des idealen Hörers von Rainer Cadenbach⁴³ im Sinne der Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule⁴⁴ auf diesen Hintergrund hin zu untersuchen. Angesichts der intensiven Rezeption der Schriften Robert Schumanns wäre zu fragen, inwieweit seine Betrachtungen für diese Entwicklung eine gewisse Vorbildfunktion besaßen und unter völliger Verkenntung seiner Intentionen auf die Musikwissenschaft Einfluss genommen haben.

Die eigentlichen Inhalte des Mythos treten vor dem literarischen Glanz und der Argumentationsfülle kunstphilosophischer Betrachtungen und emphatischer Kunstwissenschaft in den Hintergrund. Der Kultus des Genies, des Ausnahmemenschen, dem als „Führer der Menschheit“ mithilfe der Kunst als Inhalt und Zweck der Bildung des Menschen im Sinne von Humanität und Moralität eine göttliche Stellung eingeräumt wird, die keinerlei Zweifel zulässt, geht einher mit einer hierarchischen Einstufung des Menschen vom Unmenschen hin zum Übermenschen. Schumann spricht in diesem Sinne auch von „dem tiefer blickenden Denker und Kenner der Menschheit“.⁴⁵ Vermischt mit darwinistischem und spencerschem Gedankengut hat dies einen Kulturdarwinismus hervorgebracht,⁴⁶ der in der Vorstellung von der Vorherrschaft, der Hegemonie der deutschen Musik verheerende Folgen gezeitigt hat.⁴⁷ Kunstreligion beruht wie jede religiöse Überzeugung nicht auf nachprüfbarem Wissen, sondern auf Glauben. Damit ist die Wissenschaft allerdings nicht aus ihrer Verantwortung entlassen, denn Glauben erfordert eine persönliche Entscheidung, um deren Umstände wir wissen sollten.

⁴³Rainer Cadenbach, „Der implizite Hörer? Zum Begriff einer Rezeptionsästhetik als musikwissenschaftliche Disziplin“, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1991, S. 133–164.

⁴⁴Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (=Uni-Taschenbücher, Nr. 636) München 1976.

⁴⁵*GS II*, S. 158.

⁴⁶Helmut Loos, „Musikwissenschaft an der Universität Leipzig“, in: *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig*, hrsg. von Eszter Fontana, Wettin 2010, S. 265–284, besonders das Kapitel über Arthur Prüfer: „Ein zeittypischer Sonderling“, S. 272 ff.

⁴⁷Helmut Loos, „Probleme der Musikgeschichtsschreibung zwischen Ost- und Westeuropa“, in: *Die Musik der Deutschen und ihrer Nachbarn im Osten. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum. [Tagung] vom 23. bis 26. September 1992 in Köln*, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos, Bonn 1994, S. 1–17. Tschechische Übersetzung in: *Hudební věda* 30 (1993), Heft 3, S. 225–239.

Matthias Wendt

Der fröhliche Schumann

Zum einhundertsten Geburtstag des *Albums für die Jugend* op. 68 schrieb die Düsseldorfer Robert-Schumann-Gesellschaft einen Kompositionswettbewerb für Jugendliche aus. Die Resonanz war überwältigend, weswegen vorgeseibt werden musste. Ein Sieb bediente ich, wodurch ich fast alle eingesandten Werke und Werkchen wenigstens einmal gehört habe. Eines davon ist mir bis heute im Gedächtnis geblieben, obwohl sie nicht einmal in die engere Wahl fürs Gewinnertreppchen kam: eine Persiflage auf den „Fröhlichen Landmann von der Arbeit zurückkehrend“ mit dem bösen Titel „Betrunkener Arbeitsloser vom Arbeitsamt zurückkehrend“. Das war natürlich damals politisch gar nicht korrekt, das Werk war zudem überaus tonal, was der etablierten Jury missfiel: Es erhielt keinen Preis, doch ich hätte ihm einen gegönnt.

Auch der junge Schumann könnte Gefallen an solchem Scherz gefunden haben, denn wir wissen zwar nur wenig über seinen Witz und seine Witze, doch sie müssen fürchterlich gewesen sein, glaubt man der Autobiographie des Fünfzehnjährigen:¹

Außerdem hatte ich, mein Bruder u. noch einige Schulcameraden, ein recht hübsches Theater, auf welchem wir [. . .] ganz ex tempore spielten u. fürchterlichen Witz rißen u. bey den Haaren herbeyzogen.

Spuren hiervon haben sich nicht erhalten, was bei improvisierten Scherzen, Standup-Comedy, nur zu natürlich ist. Bedenkt man die Herkunft Schumanns und seines Vaters schriftstellerisches Arbeiten, so dürften die Witze sich durchaus im niedersten Bereich der Komik bewegt haben. Die deutlich erotisch angehauchten *Neuen Schwänke*, die August Schumann unter Pseudonym veröffentlicht hatte,² die *Dummen Streiche*³ und das wildfabulierte *Leben eines Glücklichen*⁴, sämtlich Werke August Schumanns, wird Robert noch 1829 lesen und nach eigenem Zeugnis „eine aufgeregte Nacht“ damit verbringen.⁵

¹Vgl. Ernst Burger, *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, Mainz etc. 1999, S. 32.

²[August Schumann,] *Neue Schwänke*, edirt von F. A. G. Langbein, Ronneburg 1799.

³[August Schumann,] *Dumme Streiche oder Der Roman meines Lebens*, 2 Theile, Leipzig 1796

⁴[August Schumann,] *Das Leben eines Glücklichen*, 2 Theile, Leipzig 1795.

⁵*Tb I*, S. 165; vgl. zu August Schumanns literarischem Schaffen M. Wendt, *Compiler – Plagiator – Raubkopierer. Der Verleger August Schumann*, Druck in Vorbereitung.

Durch Schumanns *Lektürebüchlein*,⁶ durch die in der *Mottosammlung*⁷ erfasste Literatur scheinen wir recht genau über Schumanns literarische Vorlieben informiert zu sein. Es ist größtenteils Kanon-Literatur, auch wenn Schumann beispielsweise mit der Lektüre der Gedichte der Droste regelrecht Avantgardist wird, abseits von jedem zeitgenössischen und in vielem, wenn auch nicht in allem, Vorreiter des heutigen Kanons. Auffallend wenig komisches aber ist zu finden. Natürlich Jean Paul und Shakespeare, aber das derbe, wie es sich in den Schriften des Vaters zeigt, fehlt. Dabei hat Schumann solche Literatur durchaus auch später noch zu schätzen gewusst. Die *Merkwürdigen Abenteuer des Conrad Haselbaum*, ein derb-komischer, pädagogisch mit dem Holzhammer gestrickter Jugendroman (siehe Abbildung 1) findet sich als Literaturvermerk 1848/49 im *Taschennotizbuch*⁸ gleich neben Bachs „Actus tragicus“ oder „Sachen v. Gabrieli, O. Lasso. Senfl, Morales.“ Diese Kombination als solche entbehrt schon der Komik nicht.

Im Oktober 1844, als sich ihre Wege bereits trennen, bietet Robert Friese Schumann ein achtbändiges, rund dreieinhalbtausend Seiten starkes Werk, *Witzfunken und Lichtleiter*, zum Sonderpreis von 4 statt mehr als 10 Talern an, was Schumann stante pede, wie das Briefdatum zeigt, offenbar noch am selben Tage erwirbt.⁹ Damit gelangt er neben tausenden anderen auch in den Besitz eines der ersten, wie üblich schlechten Bratscherwitze (siehe Abbildung 2): „Er war bei Lebzeiten ein Tonkünstler, und dabei wie alle, über die Maaßen eigensinnig, wenn er spielen sollte. Jetzt wird er Gott danken, wenn er nur zur Bratsche treten kann.“ Warum und zu welchem Zweck Schumann diese Witzesammlung enzyklopädischen Ausmaßes erworben hat, ist unbekannt. Die Kinder waren noch zu klein, um selbst die primitivsten der Witzeleien zu begreifen, die Zeitung hatte er abgegeben, es können nur private Motive gewesen sein, die Schumann zum augenblicklichen Kauf verleitet hatten, also schlicht das eigene Vergnügen an komischer Lektüre abseits des gehobenen Mainstreams.

Aus der fröhlichen Jugendzeit aber scheint sich nichts richtig Witziges erhalten zu haben, nur ein dröger 150. *Psalm*, vertont mit elf oder zwölf Jahren,

⁶Siehe Gerd Nauhaus, „Schumanns Lektürebüchlein“, in: *Robert Schumann und die Dichter*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf 1991, S. 59–87.

⁷Siehe Leander Hotaki, *Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung – Kommentar – Einführung*, Freiburg 1998.

⁸Siehe *RSA VII/3/4*, S. 32.

⁹Siehe *GA Briefe, III/3*, Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern III, hrsg. von Petra Dießner, Irmgard Knechtges Obrecht und Thomas Synofzik, Briefe von Robert Friese an Robert Schumann vom 2. und 2. [!] Oktober 1844, S. 180–181.



Abbildung 1: Leopold Fürstedler, Merkwürdige Abenteuer des Conrad Haselbaum, Frontispiz und Titelseite

ein religiöser Stoff, dem naturgegeben alles Heitere fehlt.¹⁰ Doch eine Stelle des Psalms, die letzten Verse der ersten Strophe, harmlos für alle Braven, scheint das Kind Schumann zu niedrig-komischem Tun angestiftet zu haben:

Lobet ihn in seiner Herrlichkeit,
 Lobet ihn mit Posaunen,
 Lobet ihn mit Harfen.

Kindische Charaktere könnten im vorletzten Vers einen derben Wortwitz entdecken. Schumann war kindlich, ob auch zu kindischen Witzen fähig, bleibt eigenem Ermessen überlassen, doch man achte auf die letzte Wiederholung

¹⁰Siehe RSA IV/3,1,1, *Le psaume cent cinquantième*, hrsg. von Matthias Wendt, S. 2–27, 113–161.

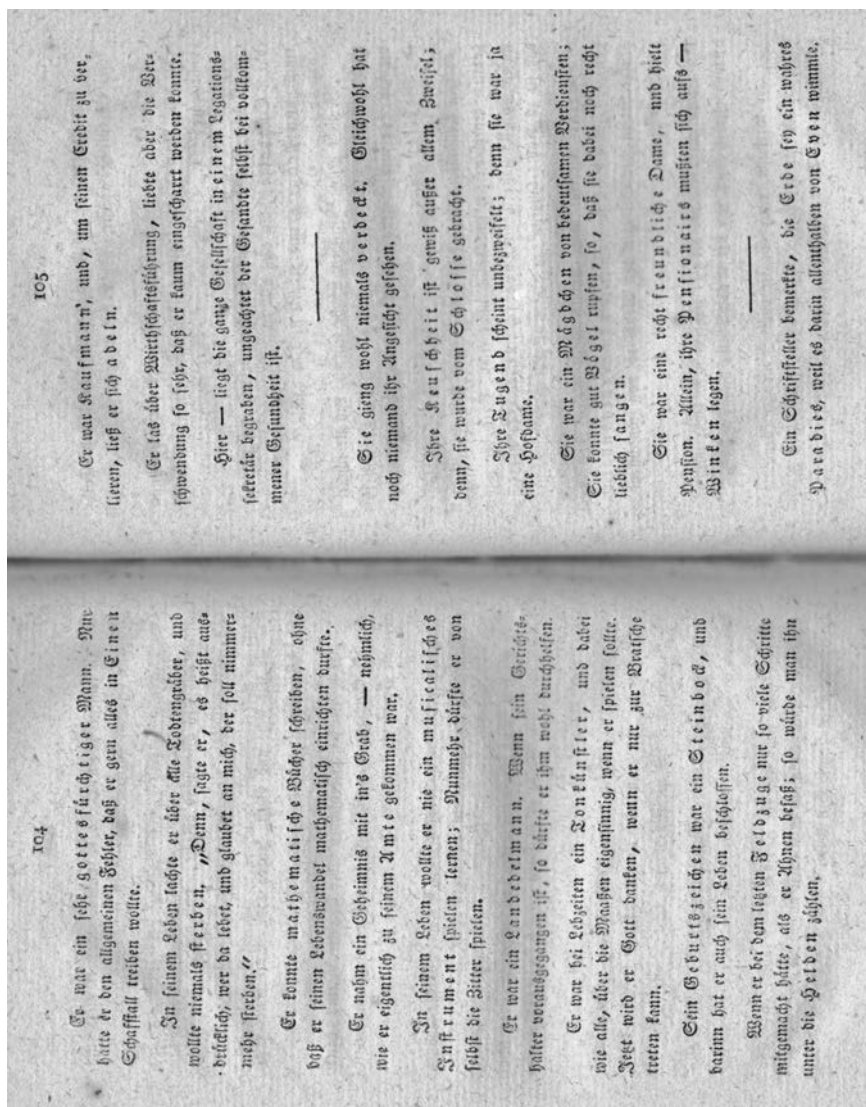


Abbildung 2: S. 104 und 105 aus: [Anonym], Witzfunken und Lichtleiter, oder neue, geordnete Auswahl von Gegenständen des Scherzes, der Laune, des Witzes und Scharfsinns. Zur Erheiterung, Belustigung und Belehrung, 6. Bd., 2. Cyclus, Leipzig 1822

Abbildung 3: Robert Schumann, *Le psaume cent cintquantième*; RSA IV/3,1,1, S. 11

des zweiten Verses: „Lobet ihn mit Posaunen“ mit den silbentrennenden und dadurch unsinnstiftenden Generalpausen nach „Po-“ und „-sau-“ (siehe Abbildung 3).

Das „niedrig-komische“ der nicht wortgebunden Musik steht im Zentrum jener Burlesken-Definition, die Schumann 1834, mitten in Plänen für eigene Burlen-Kompositionen, für das Herloßsohnsche *Damen Conversations Lexikon* formuliert hat:¹¹

Burlesk (Musik). Man hat bezweifelt, ob die Musik ohne Text niedrig-komische Empfindungen ausdrücken könne. Die neuere Richtung, die diese Kunst genommen und das Streben, sie zu einer zu erheben, welche jedes Ausdrucks fähig ist, scheinen zu versprechen, daß sie diese Aufgabe lösen könne.

Dies ist keine bloße Definition des Burlesken, dies ist eine Selbstverpflichtung, die Schumann drei Jahre später mit dem aus dem Burlenprojekt entstande-

¹¹ *Damen Conversations Lexikon*, hrsg. von C. Herloßsohn, 2 Bde., Leipzig 1834, S. 225.

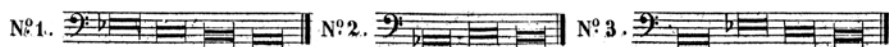
SPHINXES.

Abbildung 4: Robert Schumann, „Sphinxes“ aus *Carnaval* op. 9

nen *Carnaval* op. 9 einlösen wird. Ein Werk, dessen Witz anscheinend sofort deutschlandweit erfasst wird: „Ihr Carneval hat meinen Schülerinnen viel Freude gemacht, sie nennen diese Stücke immer ‚die Schumannschen Witze‘ und führen sie unter dieser Benennung fast in allen Gesellschaften ein [...]“, schreibt schon Ende Januar 1838, wenige Monate nach Erscheinen des Werks, Eduard Weber aus Stargardt an Schumann.¹²

Vom hypothetischen kindlichen Kompositionsscherz über „Po“ und „Sau“ mag es ein weiter Weg sein zu dem vertrackten und rein instrumentalen Witz des *Carnaval*, doch immerhin ist auch bei diesem das Thema ja wortgebunden (siehe Abbildung 4) und damit die dritte Sphinx *a-es-c-h*, mit Verlaub, anatomisch gar nicht mal so weit vom Po entfernt.

Womit ich wieder bei meinem eigentlichen Thema angekommen bin, denn es soll nicht um Schumanns musikalischen Witz gehen, den hat ja noch nie jemand ernsthaft bezweifelt, wenn auch bei Weitem nicht alles, was ich selbst als musikalisch witzig empfinde, allgemein so wahrgenommen wird, ich denke hier beispielsweise an die beiden für mich grotesk komischen „Grenadiere“ op. 49/1.

Es geht um das alltäglich Spaßige, um Scherze Schumanns, die keiner kennt, auch ich nicht, was ein Referat darüber rein inhaltlich ungemein erschwert. Konkret geht es mir um eine Passage im Briefwechsel aus der Brautzeit von Clara und Robert. Eine Passage, die mich, seit ich sie gelesen habe, umtreibt, weil sie allem widerspricht, was über Robert Schumanns psychische Disposition geschrieben worden ist. Manches, was man über Schumann zu wissen glaubt, könnte vor diesem Hintergrund eigentlich hinterfragt werden, wenn die Briefpassage denn überhaupt wahr ist und nicht Wunschdenken oder bloßer Selbsttäuschung entspringt.

Robert Schumann schreibt am 4. November 1838 aus Wien, d. h. in eher fremdbestimmter Einsamkeit fernab von Leipzig und seiner Braut, an ebendiese:¹³

¹² *Corr* 6/843.

¹³ *Briefwechsel I*, S. 290.

[...] ich werde mich nie verändern, und lebte ich zwischen Kaisern u. Königen; wie Du mich kennst, beim Spazirengehen, am Clavier, bei Poppe¹⁴ in der Ecke sitzend, hie u. da einen Scherz machend – so werde ich nun einmal immer bleiben, ausgenommen, *Du* wünschtest mich hier u. da anders, wo ich es wenigstens versuchen würde.

Das passt so gar nicht zum landläufigen Bild des dauerdepressiven (siehe Abbildung 5), von Ängsten gepeinigten Schumann, den uns die Belletristik und ein Gutteil der Schumann-Biographik vermitteln will. Scherzen, den Partner aufheitern und Schlimmes abwenden gehört landläufig zu Claras Rolle als naive heitere Kindfrau – Verführung Minderjähriger wurde Schumann ja neuerdings zu allem Überflus auch schon angedichtet.¹⁵

Besser erfüllt die Erwartungshaltung sicher folgendes Zitat, gleichfalls dem Brautbriefwechsel entnommen:¹⁶ „Lachen mußt ich herzlich über den Witz mit den Hausfluren, Du bist gar zu spaßhaft, und reißt mich mitunter einmal wieder aus meiner beständigen Melancholie.“

Wie passt dies zusammen, der aus seiner Ecke im Wirtshaus von Poppe überraschende Scherze in die gesellige Künstlerrunde einwerfende Schumann und solche tief verankerten Depressionen, aus denen ihn nur die Späße anderer erretten können?

Da passt gar nichts oder aber es passt ganz genau, nur unter umgekehrten Vorzeichen, denn nicht Robert schreibt hier an Clara über seine beständige Melancholie, sondern Clara dankt Robert für dessen ansteckende Fröhlichkeit. Die Melancholische, immerzu Ängstliche ist Clara, ihr aufheitender, witziger Widerpart aber Robert. Schlimm dabei ist bloß, dass Claras psychische Probleme postum auf Robert projiziert werden, dass er, an sich extrem selbstbewusst, fast tollkühn optimistisch und streitbar, man denke nur an die handstreichartige Übernahme, ja Kaperung der *Neuen Zeitschrift für Musik*,

¹⁴Gemeint ist das seit 1833 von Johann Cornelius Maximilian Poppe geführte Leipziger (!) Gasthaus „Kaffeebaum“, in dem Schumann täglich zu verkehren pflegte. Der Kaffeebaum war Versammlungsort verschiedener musischer und politischer Stammtische. In dem von Schumann frequentierten Stammtisch verkehrten nicht nur Musiker, sondern auch Schriftsteller, siehe unten. Im politischen Stammtisch Robert Blums war der Verleger der *NZfM*, Robert Friese, Mitglied und zuständig für die Beschaffung zensierten Schrifttums. Es gab mithin eine gewisse Durchlässigkeit. Schumann dürfte im Kaffeebaum einen nicht unwesentlichen Teil seiner redaktionellen Arbeit für die *Neue Zeitschrift für Musik* erledigt haben.

¹⁵Siehe Friederike Preiß, *Der Prozeß. Clara und Robert Schumanns Kontroverse mit Friedrich Wieck*, Frankfurt 2004.

¹⁶Brief 66, an Robert Schumann, Juli 1838, *Briefwechsel I*, S. 208.

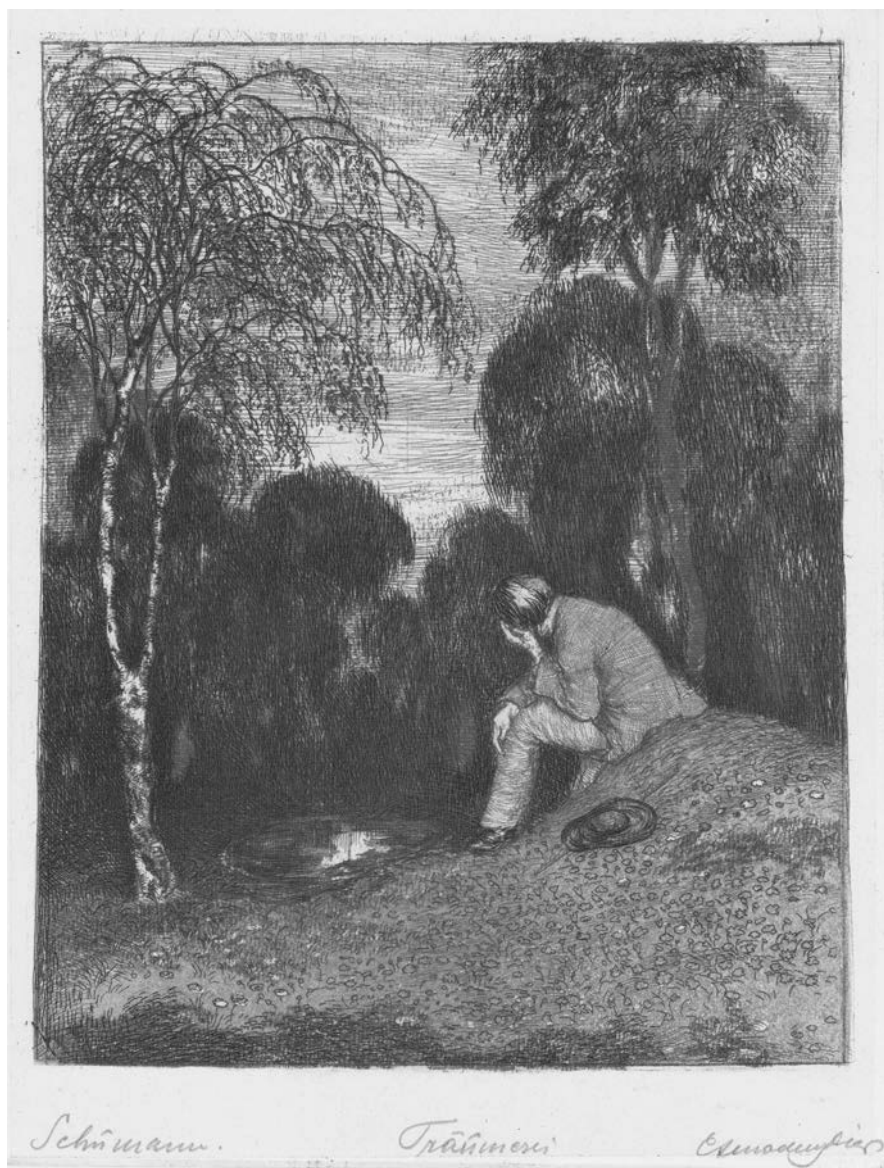


Abbildung 5: Amadeus Dier, „Schumann Träumerei“, Radierung aus dem Zyklus Ewige Melodien, Wien/Leipzig 1922

die kein bloß vor sich hin träumender Romantiker je zustande gebracht hätte, in die Ecke des weltentrückten Träumers gestellt wird, der ausgerechnet des Schutzes dieser verängstigten Clara bedarf, die allnächtlich unter Betten und in Schränken nach Einbrechern sucht. „Wie sehr möchte ich irgendwann Deine Bemühungen belohnt sehen, jemanden zu finden“, macht Robert sich über die Ängste seiner Ehefrau lustig, einer der wenigen überlieferten Scherze Schumanns,¹⁷ der sich gleichzeitig als raffiniertes Sprachspiel über die eng verbundenen Begriffe „suchen“ und „finden“ entpuppt.

Clara als Beschützerin Roberts, verkehrte Welt, nur: Was mögen das für Scherze sein, die Schumann bei Poppe macht, und macht er sie nur dort oder, aus innerem Bedürfnis und weil er einfach nicht anders kann, auch anderswo?

Über den Künstlerstammtisch im Leipziger Wirtshaus „Kaffeebaum“ wissen wir seltsamerweise so gut wie nichts, folglich auch gar nichts über Schumanns Verhalten in dieser vermutlich fröhlichen, gar witzigen Runde. Entsprechend kennen wir keinen seiner „hie und da“ herausbrechenden Scherze.

Erhalten hat sich meines Wissens nur ein gemeinschaftlicher Brief der Stammtischrunde an J. H. Verhulst, den der Schriftsteller Ernst Adolf Willkomm initiiert hatte:¹⁸

Lieber Verhulst,
damit Sie sehen, daß wir in das neue Jahr die alte Gesinnung gegen unsern ‚entfernten‘ Freund mitgenommen haben, bringe ich diesen Bogen mit zu Poppe: wir gedenken Ihrer so manchmal, da müssen wir Ihnen auch einmal einen ‚sprechenden‘ Beweis liefern.

Schumann ist, bezeichnend für die Hierarchie der Runde, nach Willkomm gleich der zweite Gratulant, er berichtet über die bevorstehende „lappländische“ Reise, will heißen die Konzertreise nach Russland, ein kleiner Scherz, der von einem großen gefolgt wird. Auch wenn Verhulst Niels W. Gade gar nicht kennt, so muss Schumann ihm, Verhulst, doch unbedingt den eben erst entstandenen Kanon über Gades Namen und dessen Abreise von Leipzig, also *Gade ade* RSW Anhang M6, aufschreiben (siehe Abbildung 6): „Ich wünschte, Du könntest Gade; der ist ein prächtiger Kerl und Musiker; er geht leider fort. Heute schrieb ich ihm in’s Stammbuch [...].“

Man darf durchaus vermuten, dass Schumann diesen musikalischen Spaß bei Poppe entwickelt hat, umso mehr, als wohl bei der gleichen Gelegenheit

¹⁷Siehe Olga Lossewa, „Marfa Sabinina und ihre Erinnerungen an Clara und Robert Schumann“, in: *Schumann Studien* 6, hrsg. von Gerd Nauhaus, Sinzig o. J., S. 202–224, hier S. 223: „Überhaupt war Frau Schumann sehr nervös, ohne daß man das merken konnte,



Abbildung 6: Robert Schumann an J. J. Verhulst, 5. Januar 1844, s'Gravenhage, Haags Gemeentemuseum; Sign.: 46 E10

der zwanzigjährige holländische Geiger Martin Bezeth von Schumann durch ein Gegenstück dieses Scherzkanons über die musikalisch verwertbaren Buchstaben des Namens „Bezeth“ verewigt wird. Schumann distanziert sich in gewisser Weise von diesem Kanon über die Tonbuchstaben *B-Es-E-D-H* plus Auflösungszeichen (*RSW*, Anhang N6), indem er ihn als einen Kanon „mit orthographischen Bedenken“ bezeichnet,¹⁹ eine nicht unwitzige Bemerkung, die vermutlich einzigartig im weiten Feld witziger Kanonkompositionen dastehen dürfte, die aber gleichzeitig dem Empfänger überhaupt erst verdeutlicht, worum es sich bei diesem etwas schwer verständlichen und kaum entzifferbaren Tonbuchstaben-Scherz überhaupt handelt.

und immer etwas ängstlich: Nie ging sie schlafen, ehe sie nicht unter allen Betten und in allen Schränken nachgesehen hatte.“

¹⁸Brief vom 5. Januar 1844, s'Gravenhage, Haags Gemeentemuseum; Sign.: 46 E10; siehe auch *Erler I*, S. 302–303.

¹⁹Vergleiche hierzu ausführlich *RSA VI/6,2*, S. 431 f. sowie Faksimile-Beiheft, S. 76. Neu-erding ist ein Gegenstück dieses Kanons über Bezeth aufgetaucht, das sich allerdings noch in unzugänglichem Privatbesitz befindet. Auch dieses enthält die skrupulöse Bemerkung über die „orthographischen Bedenken“, was deren Scherzhaftigkeit noch unterstreicht.

Bei Poppe in der Ecke sitzen, hier und da einen Scherz machend, beinhaltet ja nicht bloß Introvertiertheit, gar Autismus, sondern Nachsinnen, bevor man redet, nichts Unnötiges, keinesfalls etwas Unwitziges, im doppelten Wortsinne, von sich zu geben.

Siegfried Wilhelm Dehn prägte in einem witzig sein wollenden, aber nur elend langen und ins gehässige abdriftenden Brief an Giacomo Meyerbeer in Bezug auf Schumann den Begriff „Bier-Sanguinicus“²⁰, der Friedrich Wiecks Pamphlet gegen Schumann abgesehen sein mag, aber eigentlich positiv zu werten wäre als Charakterisierung eines Menschen, der durch Alkoholgenuss gesellschaftsfähig wird – oder es trotzdem bleibt.

Schumann selbst scheint nur wenige witzige Briefe geschrieben zu haben, vornehmlich solche an seine Braut, Clara Wieck. Im Briefverzeichnis²¹ findet sich zwar vereinzelt die Klassifizierung „lustiger Brief“, sie konzentriert sich aber auf Briefe, geschrieben um den Jahreswechsel 1853/54 und jeweils mit Seitenhieben gegen die Schule um Franz Liszt gespickt: für mich peinlich zu lesen und Zeichen der ausbrechenden Krankheit.

Viel fröhlicher sieht es dagegen in der Korrespondenz mit Clara Wieck aus. Schumann fühlt sich offenbar herausgefordert, fast in jedem Brief an Clara irgendeinen Scherz einzuflechten, sie mindestens zu necken und von dem großen Elend des Konflikts mit Vater Wieck abzulenken.

Der für mich beste, weil überraschendste und hintersinnigste, dieser Scherze ist jenes bekannte Bonmot über den Titel der *Novelletten* op. 21.²²

Da hab ich Dir denn auch entsetzlich viel componirt in den letzten drei Wochen – Spaßhaftes, Egmontgeschichten, Familienscenen mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äußerst Liebenswürdiges – und das Ganze Noveletten genannt, weil Du Clara heißest und Wiecketten nicht gut genug klingt.

Bei dieser scheinbar wirren Assoziationskette handelt es sich eigentlich um die Antwort auf eine hypothetische Frage Claras nach dem Sinn des überraschend neuen Titels *Novelletten*. Der absurde Witz liegt in der vermeintlichen Begründung, der Name stamme von ihr, müsse aber leider klanglich korrigiert werden von Clara Wieck, der Pianistin, zu Clara Novello, der Sängerin. Das

²⁰Brief vom 1. Oktober 1843, in: *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 3: 1847–1853, hrsg. von Heinz Becker und Gudrun Becker, Berlin 1975, S. 456–460, hier S. 459.

²¹Robert-Schumann-Haus Zwickau; Archiv-Nr.: 4871/VII C, 10 – A3.

²²*Briefwechsel I*, Brief Robert Schumanns an Clara Wieck, 6. Februar 1838, S. 90.

wesentliche Merkmal dieser verquerten Erklärung ist, dass sie Vorwissen voraussetzt, nämlich das, was Schumann hier in Parenthese zugesetzt hat. Da die Rezipientin des Scherzes an diesem Wissen Teil hat, kann sie sich an der Absurdität der Scheinbegründung gemeinsam mit dem Erfinder dieses Witzes, Schumann, belustigen.

Das Verfahren wird gefährlich genau dort, wo der Witzemacher zu viel bei seinem Rezipienten voraussetzt, dieser aber die Absurdität nicht wahr-, sondern für bare Münze nimmt, was bloßer Witz gewesen war. Dieser Verdacht kam mir beim Lesen verschiedener Begebenheiten, die Wasielewski in seiner Schumann-Biographie völlig ernsthaft schildert. Herausgegriffen werden im Folgenden nur ein paar sehr plakative Missverständnisse Wasielewskis, doch es gibt viele mehr.

Wasielewski über den *Faschingsschwank aus Wien*:²³

Im Treiben und Wogen des Maskenspieles blickt auf Seite 7 gar humoristisch die Marseillaise hindurch. Ja, Schumann that sich noch später auf das versteckte Anklingen derselben Etwas zu Gute, weil sie, wie er sagte, damals gerade in Wien verboten gewesen sei.²⁴

Dass es durchaus Zweifel daran gibt, dass die Marseillaise 1838/39 in Wien verboten war, ist von Kazuko Ozawa dargelegt worden.²⁵ Wichtig in diesem Zusammenhang scheint mir, dass es sich auch hier wohl nur um eine Scheinbegründung Schumanns handelt, die witzig gemeint war, was aber vom Rezipienten, Wasielewski, nicht bemerkt worden ist. Die Marseillaise ist natürlich nicht in den *Faschingsschwank*, obendrein im höchst unrevolutionären, spöttischen Dreivierteltakt, integriert worden, um der vermeintlichen Zensur ein Schnippchen zu schlagen, sondern sie erfüllt eine Funktion als französischer Widerpart des hineingemischten deutschtümelnden Großvatertanzes. Letzteren hat Wasielewski übrigens überhaupt nicht bemerkt, d. h. das entscheidende Vorwissen zur Interpretation der eingewobenen Marseillaise fehlte ihm. Die Funktion mag politisch sein, hat aber mit der Zensur nichts zu tun.

²³ Wasielewski, 1858, S. 147.

²⁴In der von Waldemar von Wasielewski herausgegebenen vierten Auflage der Biographie, Leipzig 1906, wird die Begründung noch ein wenig verschärft: „[...] ein schelmischer Scherz, über den Schumann später noch seine Freude hatte, weil dieser revolutionäre Gesang damals in Wien verboten war.“

²⁵Vgl. dazu den Beitrag „Ganz original ist keiner“ – Inspiration und Zeitgeist“ von Kazuko Ozawa im vorliegenden Band.

Vor einigen Jahren haben meine Frau und ich einen längeren Aufsatz über das Tischrücken und Schumanns Beschäftigung damit geschrieben.²⁶ Wir gingen damals natürlich auch auf Wasielewskis Schilderung dieser „krankhaften Exaltation“ Schumanns ein:²⁷

Als ich im Mai 1853 besuchsweise in Düsseldorf mich aufhielt, und eines Nachmittags in Schumanns Zimmer eintrat, fand ich ihn auf dem Sopha liegend, und in einem Buche lesend. Auf mein Befragen, welches Inhaltes das letztere sei, erwiderte er mit gehobener, feierlicher Stimme: ‚Oh! Wissen Sie noch nichts vom Tischrücken?‘ Wohl! Sagte ich in scherzendem Tone. Hierauf öffneten sich weit seine, für gewöhnlich halb geschlossenen in sich hineinblickenden Augen, die Pupille dehnte sich krampfhaft auseinander, und mit unheimlichem, geisterhaften Ausdrucke sagte er halblaut und langsam: ‚Die Tische wissen Alles‘. [...] Dann holte er seine zweite Tochter herein, und fing an, mit ihr und einem kleinen Tische zu experimentiren, wobei er den letzteren auch den Anfang der C-moll-Symphonie von Beethoven markiren ließ.

Technisch ist das von Wasielewski geschilderte nicht möglich. Um einen, selbst kleinen Tisch zu solchen scheinbaren Reaktionen zu bewegen, bedarf es einer größeren Anzahl von Menschen und es erfordert Zeit, da erst durch die Muskelverspannungen der kreisförmig um den Tisch krampfhaft still Sitzenden die Bewegungen des Tisches eingeleitet werden (siehe Abbildung 7).

Wir haben seinerzeit die Schilderung Wasielewskis angezweifelt und als Paraphrase fremder, nie selbst erlebter Tischrückenexperimente abgetan. Da bin ich mittlerweile nicht mehr so sicher. Ich glaube eher, dass wir auch hier – gemeinsam mit Wasielewski – einem Scherz Schumanns aufgesessen sind, der anscheinend gerne die Schwächen anderer durch Witz bloßzustellen suchte. Wasielewskis Schwäche ist Leichtgläubigkeit gepaart mit Bigotterie, andere haben andere Leidenschaften, die Wieck-Jungens lieben, wie alle Kinder, insbesondere die Kinder Wiecks, das Geld.²⁸

Eine andere, öfter wiederkehrende, wirklich originelle Belustigung für ihn war die, einen der beiden Wieck'schen Söhne bei einer hal-

²⁶Kazuko Ozawa/Matthias Wendt, „Wer Tische rückt, dürfte auch ganz schön verrückte Musik machen. Schumann-Biographik als Rezeptionsengpass. Eine Dokumentation“, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg 2004, S. 106–136.

²⁷ *Wasielewski*, 1858, S. 283–284.

²⁸Ebd., S. 105. Dieser Abschnitt wurde in den späteren Auflagen erheblich entschärft.

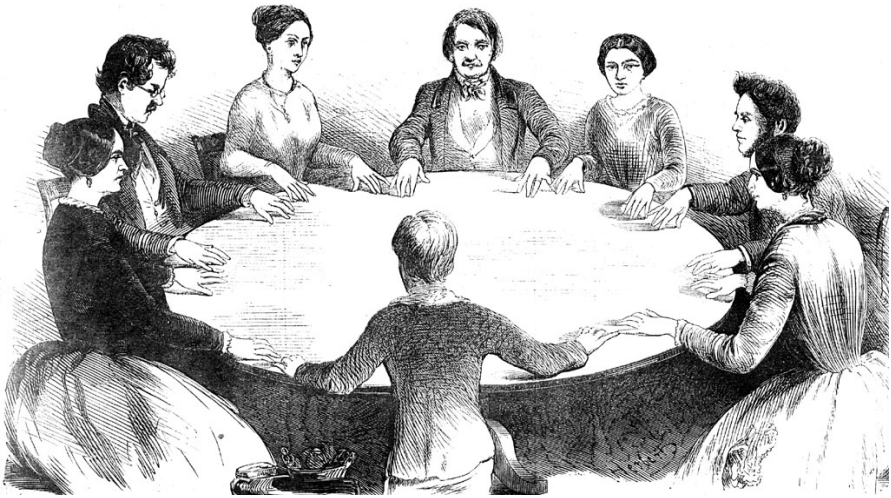


Abbildung 7: Gesellschaft beim Tischrücken, in: *Illustrierte Zeitung*, 20. Bd., Neue Folge 8. Bd., Nr. 512, 23. April 1853, S. 257

ben Stunde auf einem Fuße gegen eine kleine Belohnung stehen zu lassen, während er in der Stube auf und ab ging, und von Zeit zu Zeit mit zusammengekniffenen Augen – er war jedenfalls damals schon kurzsichtig – nach seiner Weise schalkisch lächelnd, die angestellten Balancirübungen des Knaben in sichtlicher Ergötzung beobachtete.

Dies mag kein sympathischer Charakterzug Schumanns sein, scheint aber allen Beteiligten doch wenigstens Befriedigung verschafft zu haben.

Wenig Spaß hatte Wasielewski mit Schumanns Antwort auf seine Frage nach passender Garderobe für eine kleine Feier beim Besuch der Preußers aus Leipzig in Düsseldorf:²⁹ „Ja, wenn man in Gesellschaft geht, so muß man den Frack anziehen.“ Denn es regnete in Strömen, Wasielewskis Frack aber hing zuhause im Schrank. Als er endlich mit einer Stunde Verspätung wieder bei Schumanns eintraf, waren er und Robert Schumann die einzigen Herren im Frack. Zeichen sozialer Inkompetenz Schumanns? Ein Scherz Schumanns auf Kosten Wasielewskis? Ich weiß es nicht, seltsam ist die Episode allemal.

²⁹ Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Schumanniana*, Bonn 1883, S. 44–45.

In der Erstauflage seiner Biographie kommentiert Wasielewski die von Schumann angestifteten „Balancirübungen“ der Wieckschen Knaben folgendermaßen:³⁰

Dieser letztere schon früherhin berührte charakteristische Zug Schumanns ist in der humoristischen Neigung begründet sich mit innerem Behagen und schalkischer Freude an den kleinen, halb komisch erscheinenden Leiden Anderer zu ergötzen.

In den Folgeauflagen nimmt Wasielewski diesen Passus heraus. Vielleicht ist ihm Jahre später bewusst geworden, dass selbst solche Scherze Schumanns im Kern pädagogisch motiviert sind. Wiecks Kinder lernen nicht nur balancieren, sie lernen auch, dass Geldgier etwas für sie unangenehmes sein kann; Clara Wieck lernt, dass *Novelletten* nichts mit Clara Novello und Eifersucht zu tun haben; wir lernen vielleicht, dass nicht alles, was von und über Schumann überliefert ist, so ernst zu nehmen ist, wie es den Anschein hat. Wasielewski allerdings lernt offenbar nur wenig, denn er begreift die Scherze zu spät oder gar nicht und bemerkt nicht einmal, dass Schumann sich mitunter am komischen Leiden seines Primgeigers still schmunzelnd, die Lippen vielleicht wie zum Pfeifen geöffnet, ergötzt.

³⁰ *Wasielewski*, 1858, S. 105.

Kazuko Ozawa

„Ganz original ist keiner.“ Inspiration und Zeitgeist

Seit 150 Jahren verfolgt ein Phantom die Schumann-Rezeption: die österreichische Zensur. Es wurde in Anlehnung an eine angebliche Bemerkung Schumanns gegenüber Wilhelm Joseph von Wasielewski, dass die Marseillaise „damals gerade in Wien verboten gewesen sei“, ¹ stets wiederholt, das Marseillaise-Zitat im *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 sei eine Anspielung auf die dort herrschende Zensur. Und es wurde behauptet Schumann habe gewagt, „sich mit den hohen Ohren der Wiener Polizei zu hutzen“ ². Wenn es auch letztlich Clara Wieck war, die für ihren Bräutigam die Entscheidung zum Verlassen Wiens fällte, so soll doch die Zensur wenigstens teilweise daran Schuld haben, dass Schumann sein Zeitungsvorhaben aufgeben musste. ³ Ist

¹Während diese Bemerkung in der ersten Ausgabe (*Wasielewski*, 1858, S. 184) noch in einer indirekten Redeform steht, wird sie in der von Waldemar v. Wasielewski herausgegebenen und 1972 wieder in Reprint erschienenen vierten Ausgabe (*Wasielewski*, ⁴1906, S. 238) als eine Tatsache beschrieben („[...] dieser revolutionäre Gesang damals in Wien polizeilich verboten war“).

²DAS [= Dr. Adolph Schubring], „Schumanniana. Nr. 2). Schumann und der Großvater“, in: *NZfM*, Bd. 53, Nr. 4, 20. Juli 1860, S. 29–30, hier, S. 30.

³Karl Grossy hatte 1906 in der *Österreichischen Rundschau* (Bd. 5, Nr. 62, 4. Januar, S. 454–456) unter der Chiffre „– o –“ über Gerichtsakten zu *NZfM*-Angelegenheiten berichtet und daraus kleine Auszüge zweier Dokumente (Schumanns Gesuch vom 2. November 1838 und einen angeblichen Spitzelbrief) veröffentlicht. Er kommt, ohne allerdings einen Gerichtsbeschluss zu zitieren, zu dem Ergebnis, dass Schumanns Gesuch aufgrund des Spitzelbriefes „abgelehnt“ worden sei. Es muss hierbei jedoch hinterfragt werden, was genau „abgelehnt“ worden ist. Schumann stellte am 2. November 1838 den Antrag, ab Januar 1839 in Wien die *NZfM* herausgeben zu dürfen. Am 22. November 1838 traf die Zensurbehörde eine Entscheidung: Die Zeitung solle zunächst ein weiteres halbes Jahr in Leipzig erscheinen (vgl. *Tb II*, S. 82), die endgültige Entscheidung war demnach verschoben worden, die Herausgabe der Zeitung ab Januar 1839 in Wien abgelehnt. Das Verfahren lief aber weiter. Mitte Januar 1839 erfuhr Schumann, die Konzession sei bis auf die Unterschrift des Grafen Seldnitzky fertig (vgl. Brief Schumanns an Clara Wieck, 16. Januar 1839, *Briefwechsel II*, S. 358). Schumann aber hatte inzwischen eigentlich die Lust verloren, das Projekt weiter zu verfolgen (vgl. *Briefwechsel II*, S. 361). Nachdem er Anfang Februar inoffiziell erfuhr, dass Seldnitzky keine positive Einstellung gegenüber der *NZfM* hege (vgl. ebd., S. 381), spielte er zwar noch mit dem Gedanken, sich direkt an Metternich zu wenden (vgl. ebd., S. 381, 392). Aber da sein Leipziger Verleger Frieße erklärte, unter diesen Umständen nicht mehr als Verleger der *NZfM* zur Verfügung zu stehen (vgl. ebd., S. 392 und 407; *GA Briefe, III/3*, S. 128–129), bemühte Schumann sich nicht mehr aktiv um die Konzession in Wien. Im März 1839 schließlich veranlasste Clara ihn mit dem Worten „Gehst Du nach Leipzig zurück, so hast Du doch etwas sicheres“ zur Rückkehr nach Leipzig.

das im Tanzrhythmus „versteckte Anklingen“⁴ der Marseillaise im *Faschingschwank aus Wien* wirklich eine spätere Genugtuung Schumanns gegenüber der österreichischen Zensur? War die österreichische Zensur wirklich so streng? Und was eigentlich war damals tatsächlich verboten?

Als Schumann im Oktober 1838 nach Wien kam, war dort beispielsweise eins der in seinem Familienverlag verlegten Werke des englischen Autors Edward Bulwers, *Calderon der Höfling und O'Neil der Rebelle* verboten.⁵ Aber er konnte ohne weiteres ein anderes Buch Bulwers, *Ernst Maltravers*, im November 1838 in Wien lesen und daraus die Mottos für die *NZfM* entnehmen.⁶ Der 1838 in Stuttgart erschienene Gedichtband von Nikolaus Lenau *Neuere Gedichte* war ebenfalls verboten.⁷ Schumann konnte aber aus einem früheren Gedichtband problemlos in Wien für die *NZfM* Mottos herausschreiben⁸ und eins davon („Der erstarrten Hand / Entsang die Leyer; doch im Triumphe führt / Die Ewigkeit sein Lied davon, das / Zürnend die Stärkere dem Tod entrissen.“) für die Zeitung⁹ verwenden. Es gab also kein pauschales Verbot einzelner Autoren, sondern ein Verbot einzelner Werke.

Bei Musikalien wird die Situation noch etwas komplizierter. Das Marseillaise-Verbot in der Vormärzzeit gilt innerhalb der Musikwissenschaft als feststehende Tatsache, sein Gültigkeitszeitraum wird nicht hinterfragt. Man führt immer wieder die polizeiliche Verfolgung nach der französischen Julirevolution 1830 als Beweis an, vergisst aber das gleichzeitig in Schumanns Heimat Sachsen bestehende Marseillaise-Verbot¹⁰ auch nur zu erwähnen.¹¹

⁴ Wasielewski, 1858, S. 184.

⁵ Nobert Bachleitner, *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, Tübingen 1990, S. 61.

⁶ Vgl. Leander Hotaki, *Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung, Kommentar, Einführung* (= Rombacher Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 59), Freiburg i. Br. 1998, S. 243.

⁷ Vgl. Julius Max, „Die amtlichen Verbotslisten. Zur Geschichte der vormärzlichen Zensur in Österreich“, in: *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs*, Bd. 9, Wien 1956, S. 150–185, hier S. 175.

⁸ Vgl. Hotaki, a. a. O., S. 270.

⁹ *NZfM*, Bd. 10, Nr. 10, 1. Februar 1839, S. 37.

¹⁰ Johann Sporschil, *Die Geschichte der Deutschen von den ältesten Zeiten bis auf unsere Tage*, Regensburg 1860, S. 266–267.

¹¹ Vgl. u. a. Elena Ostleitner, „Die Marseillaise – musikalische Auswirkungen einer Revolutionsmelodie ungeklärter Herkunft“, in: *Die Auswirkungen der französischen Revolution außerhalb Frankreichs. Referate des 10. interdisziplinären Colloquiums des Zentralinstituts*, hrsg. von Hanns-Albert Steger, Neustadt an der Aisch 1991, S. 175–187, hier S. 181; Bernhard R. Appel, „Die ‚Marseillaise‘ bei Heine und Robert Schumann“, in: *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongreß zum 150. Todesjahr von Hein-*

In der juristischen Literatur sind noch weitere Verbote von Musikalien bis zum Vormärz aufgelistet, verboten im Österreich ist z. B. das Lied *Noch ist Polen nicht verloren* und ganz pauschal jegliche Widmung an den polnischen Komponisten Chopin.¹² Das letztere Verbot müsste eigentlich jeden Schumann-Forscher stutzig machen, weil auf dem Titelblatt der *Kreisleriana* op. 16, die kurz vor Schumanns Ankunft in Wien bei Haslinger ebendort erschienen sind, unübersehbar eine Widmung an Chopin prangt (Abb. 1). Das hat aber bislang keinen interessiert.

Stimmt aber das von Schumann angeblich gegenüber Wasielewski behauptete Marseillaise-Verbot überhaupt? Am 30. August 1836 veröffentlichte die *Zeitung für die elegante Welt* mit der Schlagzeile „Es geschehen noch Wunder“ eine kurze Mitteilung:

Alle öffentlichen Blätter theilen die Nachricht mit, daß Rouget de l'Isle, Verfasser und Compositeur der berühmten Marseillaise, gestorben ist. Hierin ist nichts Befremdliches. Diese Kunde aber auch ausführlich und nebst einer biographischen Skizze dieses französischen Citoyen, ja sogar mit rühmender Erwähnung seines Verdienstes als Schöpfer der Marseillaise – in der Wiener-sage: Wiener-Theaterzeitung zu finden, dies grenzt wahrlich ans Wunderbare. – Nun zweifle man noch an einem Fortschreiten der Zeit! –

Die Zensur scheint wunderbarerweise gelockert, in der Tat findet man in der *Wiener Theaterzeitung* vom 26. Juli 1836, S. 595, einen ausführlichen Bericht über den Komponisten und ein Lob seines Liedes:

Rouget-de-Lisle starb zu Choisy-le Roi bei Paris am 27. Juni 1836 in einem Alter von 76 Jahren. Er wurde am 10. Mai 1760

rich Heine und Robert Schumann, hrsg. von Henriette Herwig u. a., Stuttgart/Weimar 2007, S. 289–304, hier S. 295 f.

¹²Julius Marx zählte neben diesen beiden Beispielen in seinem *Die österreichische Zensur im Vormärz* (München 1959, S. 64) noch weitere Beispiele verbotener Musikalien auf. Verboten waren: Beethovens *Messa a quattro voci* op. 86, der Klavierauszug von Mozarts *Requiem* KV 626, Hymnen an den liberalen Pius IX, etwa von Rossini u. a., und die *Marseillaise*. Vgl. auch derselbe, „Die amtlichen Verbotslisten“, in: *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs*, Bd. 11, Wien 1858, S. 419–421. Die Auflistung von Marx wird mitunter inkorrekt und in kurioser Zusammenfassung zitiert, so z. B. bei Edda Ziegler, *Julius Campe. Der Verleger Heinrich Heines*, Hamburg 1976, S. 27: „[...] wie Julius Marx berichtet [...] beim Druck von Beethovens ‚Missa a quattro voci‘ mußte die Widmung an Chopin wegfallen“; Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München ⁶1993, S. 341 (Literaturangabe auf S. 817): „... eine Widmung Beethovens an den Polen Chopin zu publizieren, wurde verboten.“

Abbildung 1: Robert Schumann, *Kreisleriana* op. 16, Titelblatt

zu Lons-le Soulmier [sic] geboren Er ist der Verfasser der Worte und der Musik der Marseillaise. Er componirte sie 1792, als die Könige der französischen Republik den Krieg erklärten. Er war damals Genie-Officier und beschäftigte sich gerne mit Literatur. Dieses so berühmt gewordene Lied hieß anfangs Chant de guerre pour l'armée du Rhin; sechs Monate nachher bezeichnete man es mit dem Namen: Hymne des Marseillais[es]. die Musik ist voll Kraft und Begeisterung; die Energie der Worte grenzt bisweilen an das Erhabene. Rouget-de-Lisle, welcher unter der Restauration arm und unbekannt im Dunkeln lebte, wurde von der Juli-Regierung pensionirt und decorirt. [...] Sein Name steht auf dem Triumphbogen de L'Etoile. Der Bildhauer Bra, welcher am Tage seines Todes in Choisy-le-Roi sich befand, nahm den Abdruck von seinen Zügen und will, so sagt man, eine Büste davon machen.

Das 1830 ausgerufene totale Verbot also scheint aufgehoben, wird wenigstens nicht mehr verfolgt.¹³ Wozu aber hat dann Schumann die Marseillaise in Wien für seine Komposition benutzt, wenn sie anscheinend gar nicht mehr anstößig war? Warum hat er sie im Tanzrhythmus komponiert, wenn er sie gar nicht mehr verstecken musste?

Am 10. Januar 1839 schreibt Schumann aus Wien an Carl Montag in Weimar:

Componirt hab' ich hier manches, es ist aber kein Segen darauf; woran es liegt, weiß ich nicht. Vielleicht daran, daß ich noch nicht heimisch bin. Es spiegelt sich nun einmal alles in meiner Musik ab! Allmählich findet sie auch hier Eingang; doch schwierig.¹⁴

Just an diesem Tag eröffnete die Karneval-Ballsaison in Wien. Die Sensation war der Wiederauftritt von Johann Strauß Vater, der pünktlich zum Karneval von einer langen Tournee durch Frankreich, England und das Rheinland heimgekehrt war.¹⁵ Ab dem 13. Januar dirigierte er selbst drei neue Tänze,

¹³Auch die *Österreichisch-Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung* vom 8. Juli 1836, S. 870, berichtet über den Tod des Komponisten: „In der Nacht vom 26sten auf den 27sten starb zu Choisy le Roi der Verfasser der Marseillaise, Rouget de L'Isle, 76 Jahre alt. Er bezog in der letzten Zeit eine Pension aus der Privat-Casse des Königs, und hatte im Jahre 1830 das Kreuz der Ehren-Legion erhalten. Die Marseillaise hieß Anfangs L'offrande a la liberte, und erhielt erst dadurch ihren jetzigen Namen, daß sie in Paris zuerst im Jahre 1792 durch die Marseiller bekannt wurde.“

¹⁴Zitiert nach *Briefe NF*, 21904, S. 146.

¹⁵Vgl. auch Otto Schneidereit, *Johann Strauss und die Stadt an der schönen blauen Donau*, Berlin 1985, S. 49.

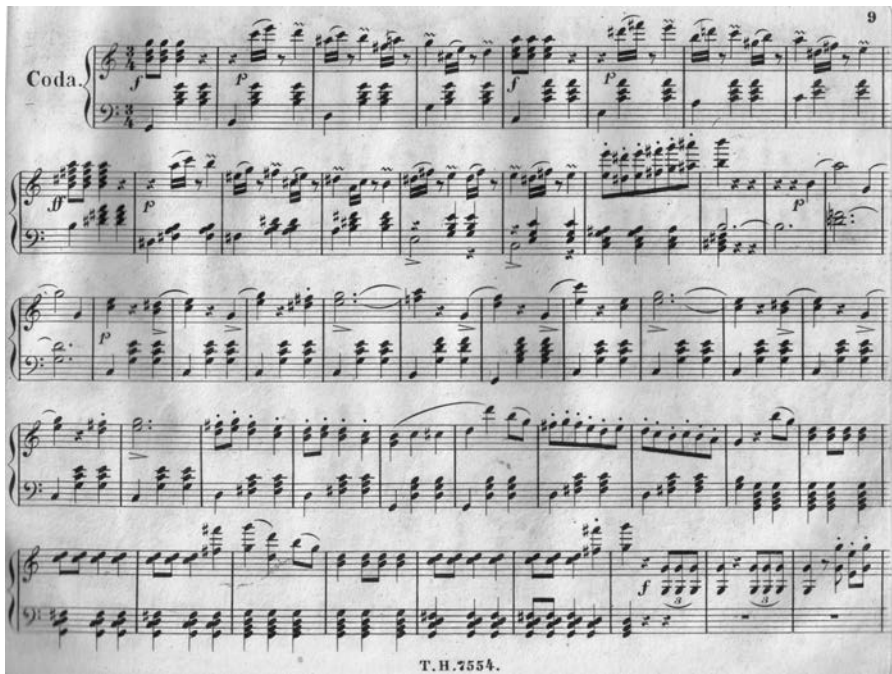


Abbildung 2a: Johann Strauß sen., Paris-Walzer op. 101, Coda (1. Hälfte)

die er während seiner Reise komponiert hatte:¹⁶ den *Victoria-Walzer* op. 103, die *Bankett-Tänze* op. 99 und den *Paris-Walzer* op. 101. Dieser letzte Walzer wurde im Neujahrskonzert 2008 der Wiener Philharmoniker unter George Prêtre aufgeführt, wodurch ich darauf aufmerksam geworden bin. Denn in der Coda des *Paris-Waltzers* (T. 48–67) erklingt die Marseillaise, und zwar völlig unüberhörbar (Abb. 2a, b).

¹⁶Sein Auftritt war zwar bereits für den ersten Ball am 10. Januar 1839 vorgesehen (vgl. *Wiener Zeitung* vom 10. Januar 1839, S. 18), tatsächlich trat er aber erst am 13. Januar auf (vgl. *Der Humorist*, 3. Jg., Nr. 11, 16. Januar 1839; S. 44: „Karnevalistisches. / Ehevorgestern erschien Strauß wieder zum erstenmale bei seinen Laren auf dem Orchestersitze beim Sperl. Eine außerordentlich zahlreiche Menge von Verehrern seiner europäisch-berühmten Dreiviertelschöpfungen begrüßte den genialen Walzer-Komponisten, der erst nach 10 Uhr erschien, mit einem mehrere Minuten lang anhaltendem Beifallsturme. Er spielte als erste Pièce die zum Tanz elektrisirenden ‚Victoria-Walzer‘ und eine neue dazu komponierte Galoppe, die mit dem rauschendsten Applause aufgenommen wurde. Eben so sehr gefielen seine neuesten bisher in Wien noch nicht gehörten Walzer.“)



Abbildung 2b: Johann Strauß sen., Paris-Walzer op. 101, Coda (2. Hälfte)

Man tanzte also im Wiener Fasching der Saison 1838/39 nach der Marseillaise. Sogar die Noten der Tänze wurden während des Karnevals in ganz Wien und wie üblich in erheblicher Auflage zum Verkauf angeboten.¹⁷ Allein im Januar 1839 zeigte Tobias Haslinger, der Verleger der Strauß-Werke, sechsmal den *Paris-Walzer* in der *Wiener Zeitung* als erschienen an¹⁸ (Abb. 3).

Den Wiederauftritt von Strauß in Wien verfolgte man sogar in Deutschland neugierig. So fragte Clara im Brief an Schumann vom 11. Januar 1839

¹⁷Vgl. auch Alice M. Hanson, *Die zensurierte Muse*, Wien etc. 1989, S. 183: „Im Zuge des Faschings entstanden auch lukrative Möglichkeiten für Geschäftemacher, denn durch die zahlreichen Bälle gab es eine große Nachfrage nach Ballkleidung, Delikatessen, Banketten, Unterhaltungen, Ballspenden und Geschenken. Die Wiener Musikverlage boten neue Sammlungen von Tanzmusik fürs Heim sowie musikalische Andenken für jeden Fasching oder für einen bestimmten Tanzsaal an.“

¹⁸Die Ausgaben vom 9., 12., 17., 21. und 31. Januar 1839, S. 44, 63, 91, 127 und 167.

[100] Ankündigung Nr. 998. [2]
Neue Tanzmusik für den Carneval 1839,
 w e l c h e



Im Verlage der k. k. Hof- u. priv.

Kunst- und Musikalienhandlung

des Tobias Haslinger

in Wien, am Graben, im Erdlen von Trattner'schen Freyhofe Nr. 618.
 erschienen, und auch in allen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu haben ist:

Huldigung der Königin Victoria von Großbritannien.

Neueste Walzer,
 Componirt, und

Ihrer Majestät der Königin Victoria von Großbritannien

in tiefster Ehrfurcht gewidmet
 v o n

Johann Strauss.

103tes Werk.	in C. M.
Für das Pianoforte allein (mit schöner Vignette)	1 fl. — fr.
Für das Pianoforte zu vier Händen	1 fl. 30 fr.
Für Violine und Pianoforte	1 fl. — fr.
Für 3 Violinen und Bass	1 fl. — fr.
Für die Gitarre	— fl. 30 fr.
Für die Flöte	— fl. 15 fr.
Für den Esakan	— fl. 15 fr.
Für das ganze Orchester	3 fl. — fr.

Paris. Walzer.

101tes Werk.	C. M.
Für das Pianoforte allein	— fl. 45 fr.
Für das Pianoforte zu 4 Händen	1 » — »
Für Violine und Pianoforte	— » 45 »
Für 3 Violinen und Bass	1 » — »
Für die Gitarre	— » 30 »
Für die Flöte	— » 15 »
Für den Esakan	— » 15 »
Für das ganze Orchester	2 » 30 »

Bankett-Tänze.

99tes Werk.	C. M.
Für das Pianoforte allein	— fl. 45 fr.
Für das Pianoforte zu 4 Händen	1 » 15 »
Für Violine und Pianoforte	— » 45 »
Für 3 Violinen und Bass	1 » — »
Für die Gitarre	— » 30 »
Für die Flöte	— » 15 »
Für den Esakan	— » 15 »
Für das ganze Orchester	2 » — »

(Eigentum des Verlegers.)

Abbildung 3: Anzeige des Verlags Tobias Haslinger in der Wiener Zeitung vom 12. Januar 1839, S. 44

wissbegierig: „Hast Du Strauß schon gehört? Schreib mit etwas von ihm.“¹⁹ Schumann antwortete noch am 16. Januar „Strauß hab’ ich noch nicht gehört. Wie kömmst Du darauf?“²⁰ Spätestens jetzt wurde auch Schumanns Neugierde geweckt. Dass er Strauß nicht nur erlebte, sondern regelrecht von seiner Musik begeistert wurde, verrät uns ein Abschnitt aus einem Artikel, den er bis Mitte Februar 1839 in Wien verfasst²¹ und in der *NZfM* vom 5. März 1839 veröffentlicht hatte:²²

Man kann nicht Alles aus eigener Tiefe herauf beschwören. Wie lange bildete die Zeit an der Fuge herum. Soll der Künstler erst Alles an sich selbst durch machen und versuchen, und kommt er nicht schneller zum Ziel, wenn er das vorhandene Beste studirt, nachbildet, bis er sich Form und Geist Unterthan gemacht? Aber auch die Meister der Gegenwart muß er kennen, vom ersten bis zum letzten, also auch z. B. Strauß, als in seiner Weise einen höchsten Ausdruck seiner Zeit. Wer dies versäumt, wird über seine Stellung zur Gegenwart, über den Umfang seines Talents ewig im Unklaren bleiben, bis er zuletzt nicht mehr nachkommen kann, der Welt nur Veraltetes, bereits Abgethanes bietet.

Etwa gleichzeitig mit diesem Artikel begann Schumann mit der Komposition des *Faschingsschwank aus Wien*. Am 20. März 1839 fasste Schumann in seinem Tagebuch rückblickend die Ereignisse der vorhergehenden 14 Wochen zusammen. Eines davon lautet: „Einen Faschingsschwank glücklich angefangen; fünf Sätze, doch sitzen geblieben. Werde ihn aber vollenden.“²³ Sein Marseillaise-Zitat dort ist demnach nichts anderes als unmittelbarer Reflex auf Strauß und das selbst erlebte Wiener Karnevalstreiben von 1839.

Zu den wichtigen Ereignissen, die Schumann in diesem Winter erlebte, gehörten auch Theaterbesuche (siehe Tabelle 1). Schumann nutzte ausgiebig die Chance, in Wien endlich einmal Weltklassetheater kennen zu lernen. Schumann äußert seine Opernbegeisterung im Brief vom 26. Oktober 1838 gegenüber Clara:²⁴ „Am Theater ergötz ich mich außerordentlich, am Orchester,

¹⁹ *Briefwechsel II*, S. 349.

²⁰ Ebenda, S. 359.

²¹ Schumann schickte am 18. Februar 1839 den Artikel (s. u.) an den Verleger Robert Friese (vgl. *GA Briefe*, III/3, S. 131).

²² Robert Schumann, „Etuden für das Pianoforte“, in: *NZfM*, Bd. 10, Nr. 19, S. 73–74, hier S. 74.

²³ *Tb II*, S. 88.

²⁴ Zitiert nach *Briefwechsel I*, S. 277.

Tabelle 1: Schumanns Theatererlebnisse in Wien 1838/1839, zusammengestellt nach den Eintragungen in Tb I, und Tb II sowie Berichten in der NZfM

<i>Datum</i>			<i>Ort</i>	<i>Gattung</i>	<i>Autor</i>	<i>Titel</i>	
1838	Okt.	04.	Hoftheater a. Kärntnertor	Oper	Hoven	Turandot	
		07.	dito	dito	dito	dito	
		08.	dito	Ballet	Aniel	Clorinde	
		09.	dito	Oper	Rossini	Wilhem Tell	
		16.	Hoftheater a. Kärntnertor	Oper	Donizetti	L'elisir d'amore	
		18.	Burgtheater	Schauspiel	Halm	Griseldis	
		23.	Hoftheater a. Kärntnertor	Oper	Meyerbeer	Robert der Teufel	
		28.	Leopoldstädter Theater	musikal. Posse	Korntheuer	Landluft und Selterswasser	
	Nov.	06.	Theater	Oper	Herold	Pré aux Clercs	
		10.	Theater a. d. Wien	Schauspiel	Nestroy	Gegen Thorheit schützt kein Mittel	
		14.	Josephstädter Theater	lokaler Schwank	unbekannt	Sehen, lieben, heirathen	
	Dez.	21.	Burgtheater	Schauspiel	Schiller	Fiesko	
		05.	Hoftheater a. Kärntnertor	Oper	Kreutzer	Die Höhle bei Wawerly	
		20.	dito	Oper	Mozart	Die Hochzeit des Figaro	
		30.	dito	Oper	Meyerbeer	Der Kreuzritter in Egypten	
	1839	Febr.	10.	dito	Oper	Lindpaitner	Die Genueserin
		März	23.	Leopoldstädter Theater	Singspiel	Kauer	Das Donauweibchen
			April	02.	Hoftheater a. Kärntnertor	Ouvertüre	Rossini
						Ballet	Adam
		03.	dito	Oper	Donizetti	Torquato Tasso	

Abbildung 4a: Gaetano Donizetti, *L'elisir d'amore*, Romanza „Una furtiva lagrima“

den Chören u. den Einzelnen.²⁵ Der Eindruck auf ihn scheint sehr nachhaltig gewesen zu sein. Denn man findet im letzten Satz des *Faschingsschwank aus Wien* (T. 131–160), den er erst in Leipzig nach seiner Rückkehr komponierte, eine Anspielung auf die Romanze von Nemorino „Una furtiva lagrima“ aus dem Oper *L'elisir d'amore* von Gaetano Donizetti, die er am 16. Oktober in Wien im Kärntnertor-Theater gesehen hatte²⁶ (Abb. 4a, b).

Während der noch bis Ende Januar 1840 andauernden Überarbeitung des *Faschingsschwanks* beginnt bereits das Komponieren von Liedern, denn schon am 23. Januar schenkte er der gerade mit italienischen Opernarien in Leipzig

²⁵ Ähnlich schrieb er am darauf folgenden Tag an Oswald Lorenz (*Erlers I*, S. 187): „In der Oper würden Sie sich einmal ergötzen. Das sind Sänger und ein Verein, wie wir bei uns [Leipzig] gar nicht kennen.“

²⁶ Vgl. *Tb II*, S. 75. Schumann war bereits vor seiner Wien-Reise von Joseph Fischhof auf diese Oper aufmerksam gemacht worden: „Elisir d'amor v. Donizetti macht Furore [...]“ (Brief vom 7. Mai 1838, *Corr* 7/950).



Abb. 4b: Robert Schumann, Faschingsschwank aus Wien op. 26, Finale

gastierenden Sängerin Elisa Meerti (1817–1878) ein Albumblatt des Liedes „Du bist wie eine Blume“ op. 25/24. Jener Nachklang der Wiener Opernerlebnisse spielte möglicherweise bei Schumanns Übergang zur Liedkomposition eine entscheidende Rolle.

Die meisten der 1840 entstandenen Gesangsstücke sind sowohl beim Skizzieren als auch bei der Ausarbeitung auf 12-zeiligem querformatigen Notenpapier, wie wir es aus den Berliner Liederbüchern kennen,²⁷ geschrieben. Im Juli 1840 jedoch kauft Schumann eine neue Sorte vom Notenpapier.²⁸ Es ist ein hochformatiges mit 16 Zeilen. Dieses benutzt er u. a. für die Skizzierung von *Frauenliebe und Leben* op. 42.²⁹

²⁷ Vgl. zur Quellenbeschreibung der Berliner *Liederbücher*, *RSA* VI/6, Teilbd. 2, S. 334–366.

²⁸ Vgl. *Tb III*, S. 154, Eintragung zum 3. Juli 1840: „Notenpapier. – 18 [Groschen] –“

²⁹ Vgl. *RSW*, S. 186.

Diese Papiersorte scheint damals ganz neu in Leipzig gewesen zu sein. Sie könnte ursprünglich ebenso eine Spezialanfertigung für Felix Mendelssohn Bartholdy gewesen sein, wie jenes im Format nur wenig abweichende 16-zeilige Papier, das Schumann am 30. September 1846 bei der Firma Fr. Kistner bestellt:³⁰ „Haben Sie die Gefälligkeit, mir sogleich zwei Buch³¹ Partiturnotenpapier (Mendelssohnsches) zu schicken.“

Das musterhafte Schumann-Werkverzeichnis von Margit L. McCorkle verschafft uns relativ leicht einen Überblick über die von Schumann zu verschiedenen Zeiten benutzten Papiere, da deren Formate jeweils angegeben sind. Mit Hilfe von Armin Koch, Herausgeber der *Athalia* op. 72 in der neuen Mendelssohn-Gesamtausgabe, konnte ich feststellen, dass das Papier, auf dem Mendelssohn 1843–1845 die Partitur der Vokalsätze zu *Athalia* schrieb,³² von der gleichen Sorte sein dürfte, die Schumann für die Niederschrift der Partitur von *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52 benutzt hat.³³

Seit wann Mendelssohn derartiges Papier mit der markanten Satzspiegelrelation von ca. 4 zu 3 bei Kistner speziell für sich anfertigen ließ, ist nicht bekannt. Ebenfalls ist unklar, ob nur Schumann den Begriff „Mendelssohnsches“ Papier benutzt hat oder ob dies allgemeiner Sprachgebrauch der Leipziger Musiker war. Wir wissen aber, dass Mendelssohn bereits vor dem Herbst 1841 sein Notenpapier bei Kistner fertigen ließ und dass Kistners Papier damals noch nicht ganz nach Mendelssohns Geschmack war.³⁴ Es ist daher durchaus möglich, dass schon das 16-zeilige Papier von 1840 auf Mendelssohn zurückgegangen ist und dass es später nur noch leicht verändert worden ist.

Vor 1840 bevorzugte Schumann eher querformatige Notenpapiersorten und nur ausnahmsweise 14-zeiliges hochformatiges Papier. Als Schumann Motetten von Palestrina, Anerio und Vittoria aus dem ersten Teil der von Gottlieb von Tucher (1798–1877) herausgegebenen *Kirchengesänge der berühm-*

³⁰Zitiert nach Schumanns Brieforiginal an Bartholf Senff, den Prokuristen der Firma Kistner, D-Dühi; Akzessions-Nr.:2009.5032, faksimiliert in: *Ziemlich lebendig. Schätze aus der Schumann-Sammlung des Heinrich-Heine-Instituts*, hrsg. von Sabine Brenner-Wilczek, Düsseldorf 2010, S. 17.

³¹Fachausdruck aus dem Papierhandel, 1 Ries = 20 Buch, dieses wiederum besteht bei Schreibpapier aus 24 Bogen, bei Druckpapier aus 25 Bogen; ob Notenpapier als Schreibpapier, als Druckpapier oder nach eigenem Satz gezählt wurde, konnte bislang nicht ermittelt werden.

³²Vgl. *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, V, 9, hrsg. von Armin Koch, S. 261–262 und Faksimile auf S. 5.

³³Zu den hier verwendeten Papieren vgl. *RSA I/1/3*, S. 133–134 sowie *Faksimile-Beiheft*, S. 9–32.

³⁴Vgl. dazu Mendelssohns Brief vom 29. September 1841 an Kistner, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, 1968, S. 314.

testen älteren italiänischen Meister abschrieb, benutzte er solch 14-zeiliges hochformatiges Papier. Diese Abschrift befindet sich heute in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien (Nachlass Johannes Brahms, Sign.: A 295). Sie wurde 1917 zum erstenmal bekannt gemacht. Hermann Abert faksimilierte einen Abschnitt des ersten Stücks und bezeichnete es zwar richtig als „Eine Kompositionsstudie Schumanns: Adoramus von Palestrina, [...] aus den Stimmen in Partitur gesetzt“,³⁵ aber ohne Schumanns Vorlage nennen zu können. Während Abert auf die Vorlage von Schumanns Abschrift nicht einging, diese vermutlich auch gar nicht kannte, wurde Tucher als Vorlage neuerdings identifiziert, die Abschrift selbst aber auf 1847/1848 datiert und irrtümlich den Bearbeitungen fremder Werke zugeordnet.³⁶ Schumann allerdings hatte bloß Tuchers vierstimmige Partitur auf zwei Systemen platzsparend zusammengefasst.

Schumann benutzte zwar ab 1849 erneut 14-zeiliges hochformatiges Papier, z. B. für die Physharmonika-Stimme zu *Die Capelle* op. 69/6.³⁷ Aber das Papier der Tucher-Abschrift³⁸ hat einen ganz anderen Satzspiegel und entspricht eindeutig jener früheren Papiersorte, die Schumann 1833 und 1834 für Skizzen zu Klavierwerken wie der *Toccata* op. 7 und der Klaviersonate fis-Moll op. 11 benutzt hat. Diese Skizzen³⁹ befinden sich heute ebenfalls in der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien (Nachlass Johannes Brahms, Sign.: A 283). Denkbar ist natürlich, dass Schumann zu einem unbekannten, späteren Zeitpunkt einen Papierrest aus früherer Zeit verbraucht hat, womit die Tucher-Abschrift durchaus doch von 1847/48 stammen könnte.

Ich habe, um dies auszuschließen, Schumanns Handschrift dieser fünfzehn Jahre verglichen. Eines der entscheidenden Merkmale bei der Schriftchronologie Schumanns ist die unterschiedliche Form seiner Violinschlüssel. Die Violinschlüssel der Tucher-Abschrift lassen sich eindeutig den Jahren 1833/34 zuordnen. 1833 nun war just auch die zweite Ausgabe von Tuchers Sammlung erschienen. Schumann selbst schickt am 26. März 1834 ein Exemplar dieser Ausgabe an Carl Ferdinand Becker und bittet ihn:⁴⁰ „Würden Sie wohl

³⁵Hermann Abert, *Robert Schumann. Dritte, neu bearbeitete und vermehrte Auflage*, Berlin 1917, S. 91.

³⁶Vgl. *RSW*, Anhang O9, S. 754; Bernhard R. Appel, „Schumann und die klassische Vokalpolyphonie“, in: *Der späte Schumann*, hrsg. von Ulrich Tadday (= Musik-Konzepte. Neue Folge. Sonderband), München 2006, S. 117–132, besonders S. 122–126.

³⁷Vgl. *RSA/V/2, Faksimile-Beiheft*, S. 16.

³⁸Vgl. Faksimile der ersten Seite, in: Appel, *Schumann und die klassische Vokalpolyphonie*, a. a. O., S. 125.

³⁹Vgl. Faksimile der *Fandango*, in: Abert, a. a. O., S. 69.

⁴⁰Zitiert nach dem Brieforiginal, D-Zsch; Archiv-Nr.: 8199,1 – A2.

für die ersten Nummern [der *NZfM*] die beifolgenden Kirchengesänge oder Ihnen sonst bekannte Orgelstücke (etwas von Hesse) anzeigen wollen!“ Beckers Rezension (*Kirchengesänge der berühmtesten älteren ital. Meister, gesammelt vom Freih. v. Tucher*) erschien umgehend in Nr. 3 am 10. April 1834 (S. 11).

Becker rezensierte hier allerdings nur die „2. Lief.[erung]“, d. h. den zweiten Teil der Sammlung, was wohl Absicht war, denn die erste Ausgabe der Tucher-Sammlung erschien bereits 1827/28 bei Artaria und damals wurde deren erster Teil eingehend in *AMZ*, *Cäcilia* u. a. rezensiert und auch auf Druckfehler hingewiesen.⁴¹ Artaria korrigierte diese Fehler in einer ungekennzeichneten Neuauflage.⁴² Im August 1833 erschien dann die echte zweite Auflage der Sammlung bei dem neuen Verleger Diabelli.⁴³ Weil Diabelli jedoch für diesen ersten Teil bloß die Stichplatten von Artaria wiederverwendete, gab es keine inhaltlichen Neuigkeiten. Dies war wohl der Grund, dass nur der bisher nicht rezensierte zweite Teil der Sammlung in der *NZfM* besprochen wurde. Schumanns Tucher-Abschrift stammt aus dieser Zeit, zur Vorlage seiner Abschrift diente daher das Rezensionsexemplar der Diabelli-Ausgabe, keinesfalls aber, wie bisher vermutet, die schon 1827/28 erschienene, überholte Ausgabe von Artaria. Musikalische Spuren im kompositorischen Werk scheint Schumanns Beschäftigung mit dieser Sammlung italienischer Kirchengesänge nicht hinterlassen zu haben, die Abschrift diente, wie schon Abert erkannt hatte, zu Tonsatzstudien, immerhin aber könnte die nur in den „Sphinxes“ von *Carneval* op. 9 vorkommende Brevis-Notation eine, wenn auch kleine, Reminiszenz an das Studium dieser Chorwerke darstellen.

Das bekannteste Fremdzitat in den Werken Schumanns ist ohne Zweifel „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ aus *An die ferne Geliebte* op. 98 von Beethoven, das in verschiedenen Varianten vorkommt. Im *Klavieralbum für Jugend* op. 68 sind weitere Beethoven Zitate in den mit drei Sternchen bezeichneten Stücken deutlich zu hören. In Nr. 21 (T. ⁺1–2) zitiert Schumann aus einem Terzett von *Fidelio* den von Florestan (sic!) gesungenen Teil „O Dank! Ihr habt uns süß erquickt“. Auch Mendelssohn zitierte in einem Albumblatt vom 19. Oktober 1846 dieses Terzett (Abb. 5), offenbar war dieses Zitat damals recht populär. Im zweiten Drei-Sternchen-Stück, Nr. 26 des *Jugendalbums*, wird am Anfang ein Motiv aus Beethovens Klaviersonate G-Dur op. 31 Nr. 1

⁴¹Vgl. *AMZ*, 19. Jg., Nr. 22, 30. Mai 1827, Sp. 378–382; *Cäcilia*, Bd. 7, Heft 25, 1826, S. 63–65.

⁴²Die Bibliothek der UdK Berlin besitzt ein Exemplar dieser korrigierten Ausgabe (Sign. 37889).

⁴³Vgl. *Intelligenz-Blatt zur AMZ*, August 1833, Sp. 32.



Abbildung 5: Felix Mendelssohn Bartholdy, Albumblatt mit Zitat aus Fidelio von Ludwig v. Beethoven (aus: Acht Briefe und ein Facsimile von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Zum Besten der Deutschen Invalidenstiftung, Leipzig 1871)

(T.2) zitiert. Nur in Nr. 30, dem dritten Drei-Sternchen-Stück, ist bis jetzt kein Bezug auf Beethoven gefunden worden.⁴⁴

Noch ein weiteres Drei-Sternchen-Stück hat Schumann komponiert, allerdings nicht im *Klavieralbum für die Jugend*, sondern in den *Gesängen der Frühe* op. 133. In der Skizze zu Nr. 1 befindet sich als Titel das Drei-Sternchen-Symbol.⁴⁵ Da der Kopist der Stichvorlage dies nicht abgeschrieben hatte, fügte Schumann selbst es wieder hinzu (Abb. 6). Im Druck der weitgehend von Clara Schumann betreuten Erstaussgabe allerdings sind die drei Sternchen seltsamerweise wieder verschwunden. Dieses erste Stück ist, wie Peter Schleuning sehr treffend formuliert hat, eine „Verbeugung vor Beethoven“,⁴⁶ es ähnelt in der Unisono-Melodiegestaltung unüberhörbar dem ersten Satz von Beethovens Cellosone A-Dur op. 69. Die Verwendung Beethovenscher Cellomotivik in den *Gesängen der Frühe* führte möglicherweise zur Komposition der unmittelbar danach entstandenen⁴⁷ und heute verlorenen *Fünf Romanzen für Violoncello und Klavier* Anhang E7. Am 7. November 1841 hörte Schumann diese Sonate, gespielt von Clara und dem Cellisten Karl Wittmann.⁴⁸ Sie muss Schumanns Gefallen gefunden haben, denn zehn Monate später zitierte er im Klavierquintett op. 44 ein Motiv, das aus Bachs *Johannespassion* zu stammen scheint,⁴⁹ in Wahrheit aber aus dieser Cellosone Beethovens (T. +107–111) zitiert wird. Beethoven wiederum kannte Bachs *Johannespassion* gar nicht.

⁴⁴ Als Jack Werner 1957 einige Stücke aus dem Umfeld des *Klavieralbums* publizierte, setzte er zu einem im Autograph unbetitelten Stück (op. 68 Anhang Nr. 11) als Herausgeberzusatz die drei Sternchen. Seitdem ist dieses Stück stets mit dem Drei-Sternchen-Titel herausgegeben worden. Da die Bedeutung dieses Symbols noch nicht aufgeklärt ist, ist dieser editorische Zusatz sehr problematisch.

⁴⁵ Für diese Information danke ich der Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. Düsseldorf.

⁴⁶ Peter Schleuning, Art. „Cellosone A-Dur op. 69“, in: *Ludwig van Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 3 2009, Bd. 1, S. 515–522, hier S. 519.

⁴⁷ Am 18. Oktober 1853 beendigte Schumann *Die Gesänge der Frühe* und begann am 2. November 1853 *Romanzen*. Vgl. *Tb III*, S. 639 und 641.

⁴⁸ Vgl. *Tb II*, S. 191, Eintragung zum 7. November 1841 von Clara Schumann: „D. 7ten aßen wir zu Mittag bei Vo[lg]t's, tranken Champagner und musicirten viel. Ich spielte die Sonate von Mendelssohn für Cello und Clavier mit Wittmann, desgl die in A dur von Beethoven.“ Ebenda, S. 192, Eintragung zum 14. November 1841 von Robert Schumann: „[...] aus meinen kleinen Notizen finde ich zu den vorigen Wochen noch folgende: [...] 7 November bei Voigts zu Tisch mit d. Rieffel u. Wittmann – Sonaten f. Clavier u. Cell[o] v. Beethoven in A Dur u. v. Mendelssohn –.“

⁴⁹ Vgl. Hans Kohlhasse, *Die Kammermusik Robert Schumanns, Stilistische Untersuchungen* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 19), Hamburg 1979, Bd. 1, S. 51.



Abb. 6: Robert Schumann, *Gesänge der Frühe*, op. 133, *Stichvorlage* (D-DÜhi; Akzessions-Nr.: 70.2086)

Der Ursprüngliche Titel der *Gesänge der Frühe* enthält den Zusatz „An Diotima“. In Karl Gutzkows 1850/51 erschienenem Roman *Die Ritter vom Geiste* liest das kleine Mädchen Hedwig ein Gedicht ihres Vaters „An Diotima“ und fragt: „Wer ist Diotima?“⁵⁰ Bekanntlich wussten wie die kleine Hedwig auch die jungen Musiker Johannes Brahms und Joseph Joachim nicht,⁵¹ was mit diesem Titelzusatz „An Diotima“ gemeint sein könnte. Ihnen allen, dem Kind und den Erwachsenen, fehlte eine klassische Schulbildung, man darf aber wegen ihrer Ahnungslosigkeit nicht folgern, dass Schumann auf ein nicht mehr aktuelles klassisches Sujet zurückgegriffen habe.

Das Gegenteil ist der Fall. Der Name „Diotima“ tauchte Mitte des 19. Jahrhunderts in diversen Kontexten auf. 1846 erschienen Friedrich Hölderlins sämtliche Werke. 1847 nahm Otto Ludwig Bernhard Wolff (1799–1851) ein Gedicht *Pfingstlied* von Sophie Borries alias Diotima (1799–1841) in die Sammlung *Die deutschen Dichter der Gegenwart* (S. 20) auf. 1849 veröffentlichte der junge Philosoph Kuno Fischer (1824–1907) die Schrift *Diotima. Die Idee des Schönen. Philosophische Briefe*, die sehr schnell bekannt wurde⁵² und schon drei Jahre später wiederaufgelegt werden musste.⁵³ „Diotima“ war offenbar ein recht beliebtes Sujet, weswegen auch Schumann schon um 1850 in seinen Notizbüchern als Kompositionsidee „An Diotima. Gesänge der Frühe“ festhielt.⁵⁴

Schumanns scheinbar eigenwillige, idiosynkratische Werktitel spiegeln ihr zeitgenössisches Umfeld wieder. Die Bezeichnung „Novellette“ oder „Novelletten“ taucht ab der zweiten Hälfte der 1830er Jahre als literarischer Titel auf.⁵⁵ August Lewald (1792–1871) benutzt sie in seiner Zeitschrift *Europa. Chronik der gebildeten Welt* bereits als Gattungsbezeichnung.⁵⁶

⁵⁰Vgl. Karl Gutzkow, *Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern*, Bd. 7, Leipzig 1851, S. 270.

⁵¹Joachim schrieb am 29. November 1853 an Schumann: „Diotima! Wer ist das? Auch Johannes wußt' es nicht zu sagen [...]“. (*Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 1, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Berlin 1911, S. 110.)

⁵²Vgl. *Blätter für literarische Unterhaltung*, 23. August 1851, Nr. 115, S. 787–790.

⁵³Vgl. *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, 3. Jg., Juli–Dezember, S. 190–191.

⁵⁴Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 29), Hamburg 1984, S. 465.

⁵⁵Vgl. dazu auch Rolf Schröder, *Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*, Tübingen 1970, S. 75.

⁵⁶Lewald verwendete 1835 im ersten Jahrgang der *Europa* nur für drei Beiträge diese Gattungsbezeichnung, in Schumanns Novelletten-Jahr 1838 dann sind bereits 27 „Novelletten“ in Lewalds *Europa* zu finden.

1835 veröffentlicht Gustav Nicolai (1795–1850), ein Mitarbeiter der *NZfM*, eine zweibändige *Arabeske für Musikfreunde*, die aus Novellen, Gedichten und Essays, u. a. über das musikalische Urheberrecht besteht.⁵⁷ Selbst die musikalische Humoreske, die bis heute als Schumanns ureigene Erfindung gilt, hat zeitgenössische Vorgänger. Joseph Küffner (1776–1856) komponierte als op. 276 (sic!) einen Walzer „Humoreske“, der schon im März 1838, also ein Jahr vor Schumanns eigener *Humoreske* op. 20 erschienen ist.

Im Oktober 1838 veröffentlichte H. Hirzel einen Walzer für das Klavier *Myrthen-Kränze* op. 3,⁵⁸ dessen Rezensionsexemplar Schumann zur Ansicht bekam.⁵⁹ Die Idee, musikalische „Myrthen“ als Hochzeitsgeschenk zu winden, entstand fast gleichzeitig bei Johann Strauß Vater und Schumann: Strauß⁶⁰ komponierte seinen Walzer *Myrthen* für die Hochzeit der Königin Victoria am 10. Februar 1840; Schumann teilte erstmals am 7. März 1840 seinem Verleger die Idee mit, seinen Liederzyklus op. 25 *Myrthen* zu nennen.

In den *Myrthen* nennt Schumann jene Rückert'schen Rahmenstücke, deren Textvorlage keine eigenen Titel hatten, „Widmung“ und „Zum Schluß“. Ähnliche Titel finden sich immer wieder in diversen Gedichtsammlungen. Aber es scheint mir hier ein direkter Zusammenhang mit Robert Reinicks *Liedern eines Malers* zu bestehen. Schumann benutzte Reinicks Album mehrfach als Textvorlage zu seinen Vertonungen. Das Album beginnt mit dem Gedicht „Widmung“ und endet mit dem „Zum Schluß“. Bereits vor seiner Vertonung des Liedes „Widmung“ beschäftigt er sich intensiv mit dem ersten Gedicht in Reinicks Album, *Schnee-Glöckchen thut läuten: Kling – ling – ling!*, das er als *Frühlingsglocke* op. 33/6 ausgerechnet für Männerchor setzen wird. Erst kurz vor dem Druck der *Myrthen* ändert er den Titel des Schlusslieds von „Adagio“⁶¹ zu „Zum Schluß“, anschließend beginnt er die Vertonung der *Sechs Gedichte* op. 36 aus Reinicks Album. Übrigens zeigt auch der Titel „Curiose

⁵⁷Ein weiterer Mitarbeiter der *NZfM*, Joseph Fischhof, verwendete in seinem Brief vom 8. April 1838 an Schumann den Terminus „Arabesken“ für seine schriftstellerische Arbeit (zitiert nach *Corr* 7/920): „Nächstens erhalten Sie musikalische Arabesken, die ich für Ihr Blatt gesammelt habe.“

⁵⁸Vgl. *Hofmeister-Katalog*, 5. Jg., Oktober 1838, S. 136.

⁵⁹Vgl. Brief Robert Friese an Schumann, am 12. November 1838, in: *GA Briefe*, III/3, S. 92.

⁶⁰Sein Sohn, Johann Strauß jr., komponierte 1854 für die Hochzeit von Franz I, *Myrthen-Kränze*. Als Erinnerung an seine eigene Hochzeitsreise arrangierte er das Lied „Widmung“ aus dem Liederkreis *Myrthen* von Schumann (vgl. Fritz Racek, [Ausstellungskatalog:] *Johann Strauss. Zum 150. Geburtstag*, [Wien 1975], o. S. [Nr. 225].

⁶¹Vgl. das Arbeitsmanuskript (D-B; Sign.: Schumann 16,1).

Geschichte“⁶² von Reinick eine auffallende Parallelität zu den *Kinderszenen* op. 15 von Schumann.

Die seltsame und altertümliche Bezeichnung „Burle“ für Klavierstücke, die Schumann Anfang der 1830er Jahre benutzt, könnte durchaus auf damalige Lektüre zurückgehen. Im Mai 1832 arbeitet Schumann systematisch den ersten Jahrgang der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* durch. Im Zuge dieser Literaturstudien schreibt er sich die Rezension der Beethovenschen *X Variations pour le Clavecin sur le Duo: la stessa, la stessima* ab.⁶³ Das Thema dieser Beethoven Variationen stammt aus der Salieri-Oper *Fallstaff, ossia Le trè Burle*. Drei Monate später beginnt Schumann mit der Komposition seiner „Burlen“.⁶⁴

Schumann war frei und offen für alle Neuigkeiten, literarischer, musikalischer, technischer oder politischer Art. Aber ihm war auch klar: „Ganz original ist keiner“, wie es im bekannten Brief an Franz Liszt heißt.⁶⁵ Schumanns Genialität liegt darin, dass er nicht der Mode vorausstürmte oder hinterherlief, sondern dass er den Zeitgeist blitzschnell erfasst und auf seine ganz eigene Weise das jeweils Neue daran in seinen Werken ausgeprägt hat. Sein Schaffen wird dadurch bis in Details der Titelgebung prägend für die Nachwelt. Ohne seine Werke wären die *Arabeske* von Niels Gade, die *Humoreske* von Max Reger oder die *Novelletten* von Alexander Glasunow anders betitelt worden oder gar nicht erst entstanden.

⁶²Reinicks Gedicht *Curiose Geschichte* war schon vor dem Wiederabdruck in *Lieder eines Malers* sehr bekannt. Friedrich Kücken komponierte es bereits 1836 (vgl. *AMZ*, Bd.38, Nr. 32, 10. August 1836, Sp.529).

⁶³*Tb I*, S. 392.

⁶⁴*Tb I*, S. 413.

⁶⁵Vgl. Schumanns Brief vom 31. Mai 1849 an Franz Liszt, in: Wolfgang Seibold, *Robert und Clara Schumann in ihren Beziehungen zu Franz Liszt*, Frankfurt etc. 2005, Bd. II, S. 60.

Olga Lossewa

Robert Schumanns Rezeption in Russland um 1900

Im Kultur- und Musikleben Russlands waren die letzten 25 Jahre vor der Oktoberrevolution nicht etwa ein Silbernes, sondern ein Goldenes Zeitalter. Die Frage, welchen Platz in dem gewaltigen Strom der Kulturereignisse jener Zeit Robert Schumann eingenommen hatte, ist allein schon deshalb interessant, weil sie eine eigene Geschichte besitzt, die bis 1844 – sozusagen zur Stunde null Schumanns in Russland – zurückreicht.¹ Eine erste Zwischenbilanz wurde 1864 mit Clara Schumanns Besuch von Sankt Petersburg und Moskau gezogen.² Und zu einer weiteren Zäsur wurde die Jahrhundertwende als eine Zeit wichtiger Stil-Änderungen, als eine historische Grenze, die von denkwürdigen Daten umrahmt wurde – einerseits durch den 50. Jahrestag der Russlandreise (1894) und andererseits durch zwei Schumann-Jubiläen (1906 und 1910). Diese Zeitspanne habe ich zum Gegenstand meiner Betrachtung gemacht.

Zu Beginn der 1890er Jahre war die Musik Robert Schumanns in Russland schon längst und dauerhaft in die Konzertprogramme aller Typen und Spielarten eingegangen. Neben Beethoven, Wagner, Mozart und Chopin gehörte Schumann zu den populärsten und am meisten verehrten ausländischen Komponisten. In Petersburg und Moskau wurde zu dieser Zeit die überwiegende Mehrheit seiner veröffentlichten Werke aufgeführt. Somit war die Situation mehr als eine glückliche. Freilich, wenn man die damaligen Konzertprogramme genau betrachtet, so ist nicht zu übersehen: Das Schumann-Repertoire jener Jahre war recht beschränkt. Und dies ist besonders auffällig im Vergleich zu dem, was zu Beginn seiner Popularität in Russland (Ende der 50er – Anfang der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts) der Fall war. Die 1890er Jahre zeigen deutlich, dass der Prozess des Kennenlernens von Schumanns Erbe und dessen Aussonderung in Russland insgesamt abgeschlossen war. Dem Hörer wurde bereits ein vergleichsweise geringes Spektrum wohl bekannter Werke geboten, und zum Objekt besonderer Aufmerksamkeit wurde die Interpretation. Schon deshalb ist es schwierig, anhand von Rezensionen über die Schumann-Rezeption in jenen Jahren zu urteilen. Natürlich war dies alles

¹Siehe Olga Lossewa unter Mitarbeit von Bernhard R. Appel, *Die Russlandreise Clara und Robert Schumanns (1844)* (= Schumann Forschungen, Bd. 8), Mainz 2004.

²Siehe Olga Lossewa, „Zwanzig Jahre später – Clara Schumann in Petersburg und Moskau im Jahre 1864“, in: *Schumann-Studien* 6, hrsg. von Gerd Nauhaus, Sinzig 1997, S. 147–164.

auch die Widerspiegelung eines generellen Trends. In Schumanns Fall hatte dies aber Konsequenzen.

Eine davon ist die große öffentliche Resonanz, die 1896 die russische Erstausführung von *Genoveva* in Petersburg auslöste, die sozusagen das Bekanntwerden Russlands mit dem Schaffen Schumanns abschloss. Eine andere Folge ist die Veröffentlichung der *Neuen Sammlung* von Schumann-Lieder im Moskauer Musikverlag von Pjotr Jurgenson 1911, die aus noch nicht abgesungenen, wenig bekannten Stücken zusammengestellt worden ist:

Robert Schumann, *25 Lieder. Neue Sammlung*, Moskau: P. Jurgenson [1911], Inhalt:

1. Die Löwenbraut (Chamisso)	op. 31/1
2. Dichters Genesung (Reinick)	36/5
3. Auf einer Burg (Eichendorff)	39/7
4. Der Soldat (Andersen)	40/3
5. Der Spielmann (Andersen)	40/4
6. Der Schatzgräber (Eichendorff)	45/1
7. Belsatzar (Heine)	57
8. Melancholie (Geibel)	74/6
9. Der Contrabandist (Geibel)	74/8
10. Mein Garten (Hoffmann von Fallersleben)	77/2
11. Stiller Vorwurf (Unbekannter Dichter [Wolff])	77/4
12. Resignation (Buddeus)	83/1
13. Es stürmet am Himmel (von der Neun)	89/1
14. Herbstlied (von der Neun)	89/3
15. Abschied vom Walde (von der Neun)	89/4
16. Der schwere Abend (Lenau)	90/6
17. Die Tochter Jephtha's (Byron)	95/1
18. Gesungen! (von der Neun)	96/4
19. Wer nie sein Brod mit Thränen ass (Goethe)	98a/4
20. Wer sich der Einsamkeit ergiebt (Goethe)	98a/6
21. Die Spinnerin (Heyse)	107/4
22. Die Meerfee (Buddeus)	125/1
23. Mein altes Ross (Strachwitz)	127/4
24. Tief im Herzen trag ich Pein (Geibel)	138/2
25. Flutenreicher Ebro (Geibel)	138/5

Diese Notenausgabe war ein bewusster Versuch, die Aufmerksamkeit auf den Reichtum zu lenken, der außerhalb der Konzertprogramme und der frühe-

ren russischen Publikationen geblieben war.³ Herausgeber, Übersetzer und allem Anschein nach Initiator dieser Veröffentlichung war die Übersetzerin und Musikkritikerin Sofia Swiridowa, die unter dem Pseudonym „S. Swiridenko“ publizierte. Von den anderen Ausgaben jener Zeit ist besonders die seit dem Jahre 1907 (auch bei Jurgenson) erschienene Gesamtausgabe der Klavierwerke Robert Schumanns unter der Redaktion von Alexander Goldenweiser zu nennen.⁴ Sie unterschied sich von der ersten dadurch, dass sie eine instruktive Ausgabe war, biographisch-bibliographische Kommentare enthielt und die Werke anders auf die verschiedenen Bände aufgeteilt hatte.⁵

Gewissermaßen als eine Ergänzung zu diesen zwei Notenausgaben und gleichzeitig mit ihnen wurden in Petersburg zwei kleine Bücher herausgegeben, das poetische Essay von S. Swiridenko *Schumann und seine Lieder*⁶ und die umfänglichere Arbeit von Rostislaw Genika *Schumann und sein Klavierwerk*⁷ in der alle Klavierkompositionen der Reihe nach betrachtet wurden. Bei all ihren Unterschieden stellten diese beiden Arbeiten eine seltene Ausnahme in jener Epoche dar, die ich, wenn von der russischen Literatur über Schumann gesprochen wird, als eine „Epoche der biographischen Skizzen“ bezeichnen würde. Sie lösten die wichtigste Gattung der vorangegangenen Periode – die seriöse Zeitungsrezension mit einer Analyse und Wertung – ab. Die kleinen Skizzen, die auch eine allgemeine Charakteristik von Schumanns Schaffen einschlossen, wurden als Zeitschriftenbeiträge besonders zahlreich in den Jubiläumsjahren, als enzyklopädische Artikel sowie als Broschüren – separat oder innerhalb von Serien wie *Das Leben bemerkenswerter Menschen* – publiziert. In ihren besten Beispielen waren sie eine Form der Aneignung, der „nationalen Adaption“ deutscher Forschungsarbeiten und Veröffentlichungen. Die Kultur erfasste offensichtlich alles, was die vorangegangene Periode in

³Früher wurden in Russland (bei Pjotr Jurgenson in Moskau und auch bei Wassilij Bessel in Petersburg) fast ausschließlich die bekanntesten Liederzyklen Robert Schumanns veröffentlicht: *Liederkreis* op. 24, *Myrthen* op. 25, *Liederkreis* op. 39, *Frauenliebe und Leben* op. 42, *Dichterliebe* op. 48.

⁴Robert Schumann, *Sämtliche Werke für Pianoforte*. Revidiert von A. Goldenweiser, 5 Bde., Moskau (P. Jurgenson) o. J.

⁵Vgl. dazu Olga Lossewa, „Zur Geschichte der ersten Gesamtausgabe der Klavierwerke Robert Schumanns“, in: *Robert und Clara Schumann und die nationalen Musikkulturen des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Matthias Wendt (= Schumann-Forschungen, Bd. 9), Mainz 2005, S. 123–133.

⁶S. Swiridenko, *Robert Schumann i ego pesni*, St. Petersburg 1911.

⁷Rost[islaw] Genika, *Robert Schumann i ego fortepiannoe tworčestwo*, St. Petersburg 1907. Der Verfasser, Klavierspieler und Musikschriftsteller, war Schüler von Nikolaj Rubinstein und Pjotr Čajkowskij. Nach Abschluss des Moskauer Konservatorium lebte in Char'kow.

unzureichendem Maße geleistet hatte: Informationen und Fakten. (Und dass diese Informationen sogar in die neue Gesamtausgabe der Klavierwerke Robert Schumanns Eingang fanden, ist recht bezeichnend.) Die Autoren der biographischen Skizzen stützten sich in der Regel auf mehrere Quellen und platzierten deren Liste an einer auffälligen Stelle, wobei sie ihren eigenen Beitrag bescheiden bewerteten. Ich werde auf dieses Material nicht ausführlich eingehen. Es sei lediglich gesagt, dass es außerordentlich vielfältig war und dass das gesamte Spektrum an Meinungen, die über Schumann in seiner Heimat geäußert wurden, dem russischen Leser nahegebracht worden ist.

Ein gänzlich anderes Bild vermittelt das angesehenste Musikblatt im Russland jener Jahre, die *Russische Musikzeitung*, die 1894 in Petersburg von Nikolaj Findeisen gegründet worden war.⁸ Nie waren dort biographische Skizzen über Robert Schumann veröffentlicht worden. Dafür publizierte man Übersetzungen seiner Artikel, eine thematische Auswahl aus seinen Aufsätzen und Briefen, aufschlussreiche Rezensionen über deutsche Ausgaben von Briefen (*Jugendbriefe; Briefe NF*, ²1904). Hier erschienen bisweilen ausführliche Rezensionen zu einzelnen Werken, wurden Beiträge zum Thema „Schumann und Russland“ veröffentlicht, und in der Jubiläumsnummer von 1910 (Nr. 22/23) sind sogar zwei Autographen Robert Schumanns aus der Sammlung von Platon Wachsels reproduziert worden.⁹ Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit standen hier also vor allem Dokumente und Quellen zur Biographie Schumanns. Aber nicht nur, denn gerade auf den Seiten dieser Zeitung sind u. a. erstmals die erwähnten Arbeiten von Swiridenko und Genika publiziert worden. Und all dies angesichts der Tatsache, dass die *Russische Musikzeitung* nicht ohne Grund als das Blatt der russischen Wagnerianer angesehen wurde.

Zeitschriftenartikel und die Gattung der literarischen Skizze stellten in Russland zu jener Zeit die Norm für Literatur über Musik dar. Dies spiegelt die damalige Situation wider: Die Musikkritik und der Journalismus waren hochentwickelt, die Musikwissenschaft befand sich im Stadium der Heranbildung. Dass der Großteil der Broschüren und kleinen Bücher über Schumann die Publikation bereits veröffentlichter Zeitschriftenbeiträge darstellte und dass für Übersetzungen nicht Bücher, sondern wiederum vergleichsweise kleine Texte (von Schumann selbst und über Schumann) ausgewählt wurden, bestätigt diese Beobachtung.

⁸Erst erschien sie als Monats-, seit 1899 als Wochenschrift.

⁹Das waren Robert Schumanns Brief an W. A. Barth vom 6. Mai 1840 und ein Fragment des zweiten Stücks (Ziemlich langsam) aus den *Drei Fantasiestücken* op. 111. Beides wurde ohne Bestimmung und Kommentar wiedergegeben.

Rezensionen über Aufführungen von Werken Schumanns waren in jenen Jahren – wie erwähnt – in Russland insgesamt von geringem Interesse. Zu dem, was in der vorangegangenen Periode von den Koryphäen der russischen Musik und Musikkritik gesagt worden war, gab es scheinbar nichts mehr hinzuzufügen. Ja, es gab auch immer weniger Anlässe dafür. Diese vermochten entweder die Aufführung einer großen und unbekannten Komposition oder irgendetwas anderes Außerordentliches zu liefern, beispielsweise die Uraufführung des *Carnavals* als Begleitung einer Pantomime in der Instrumentation von elf russischen Komponisten am 20. April 1902.¹⁰ Diese Idee Anton Rubinssteins wurde in einem Konzert zu Schumanns Gedenken im Petersburger Konservatorium verwirklicht (das berühmte Ballett von Michail Fokin entstand erst 1910).¹¹ In diesem Falle und in anderen vereinzelt Fällen, die unter dem Vorzeichen der Werktreue auch als Zeichen der Missachtung des Schumann-Gedenkens ausgelegt werden könnten, fanden sich mit einem Schlage die leidenschaftlichen Schumann-Anhänger zusammen, und der Ton der Beiträge änderte sich auf eine höchst erfreuliche Art und Weise.¹²

Es steht außer jeglichem Zweifel: Das markanteste und bedeutendste Schumann-Ereignis in Russland an der Jahrhundertwende, ein Ereignis, das vielleicht am besten das damalige Verhältnis zu Robert Schumann erkennen lässt, war die Erstaufführung der Oper *Genoveva* in Petersburg, die am 1. April 1896 entsprechend dem julianischen bzw. am 13. April 1896 entsprechend dem gregorianischen Kalender erfolgte. Über dieses Ereignis war bislang fast nichts bekannt. Nach Wien und Rotterdam wurde Petersburg zur dritten außerdeutschen Stadt, in der die Oper auf die Bühne kam. Ort des Geschehens war das Michael-Theater (Michajlowskij Theater), eben jenes, in dem Clara Schumann 1844 ihr letztes und brilliantestes Petersburger Konzert gegeben

¹⁰Siehe die anonyme Rezension in: *Russkaja muzykal'naja gaseta* [Russische Musikzeitung] (1902), Nr. 17 vom 27.04., S. 495–496. Später wurde diese Version veröffentlicht in: Robert Schumann, *Carnaval w instrumentowke russkich kompositorow* [Carnaval in der Instrumentation von russischen Komponisten], redakzija I. Jordan i G. Kirkora, Moskwa 1956. Zwischen den Komponisten wurden die Stücke folgendermaßen verteilt: Anton Arenskij (*Pantolon et Colombine*), Nikolaj Čerepnin (*Papillons*), Alexandr Glasunow (*Préambule, Pierrot, Eusebius, Sphinxes, Chopin, Pause*), Wasilij Kalafati (*Coquette, Réplique, Chiarina*), Wasilij Kalafati und Alexandr Glasunow (*Marche des „Davidsbündlers“ contre les Philistins*), Nikolaj Klenowskij (*Arlequin, Promenade*), Anatolij Ljadow (*ASCH – SCHA, Valse allemande, Paganini*), Alexej Petrow (*Valse noble*), Nikolaj Rimskij-Korsakow (*Florestan*), Nikolaj Sokolow (*Aveu*), Alexandr Winkler (*Estrella*), Jossif Witol (*Reconnaissance*).

¹¹Siehe dazu: Galina Dobrowol'skaja, *Michail Fokin. Russische Periode*, Petersburg 2004.

¹²Siehe auch: Wladimir Stassow, „Drušeskie pominki“ [Freundschaftliche Gedenkfeier], in: *Strana* [Das Land] (1906), Nr. 172 vom 28.09.

hatte.¹³ Für russische Maßstäbe war das Theater mit 1151 Plätzen kein großes, in ihm spielten Petersburger französische und deutsche Theatertruppen. Es gehörte zum System der Kaisertheater, doch in deren offiziellen Chroniken wird man vergebens Angaben über diese Inszenierung suchen. Denn sie wurde von einer speziellen Musikgesellschaft, der „Gesellschaft für Musikversammlungen“ realisiert, die dieses Haus einfach gemietet hatte. Diese Gesellschaft war 1894 mit dem Ziel gegründet worden, Musiker einander näher zu bringen und wenig bekannte oder unbekannte Werke aufzuführen. Zu ihrer Leitung gehörten angesehene Petersburger Musiker und Musikschaffende. Alljährlich bereitete die Gesellschaft eine Operninszenierung vor. 1895 war dies *Das Mädchen aus Pskow* von Rimskij-Korsakow in einer neuen Fassung, 1897 *Boris Godunow* von Mussorgski in der Instrumentation von Rimskij-Korsakow und zwischen diesen russischen Opern fand Schumanns *Genoveva* 1896 ihren Platz. Die Idee für die Inszenierung ist anscheinend relativ zufällig geboren worden, nachdem aus unterschiedlichen Gründen alle zuerst unterbreiteten Vorschläge (*William Ratcliff* von César Cui, *Les Troyens* von Hector Berlioz, *Der steinerne Gast* von Alexander Dargomyschskij oder eine Wiederaufnahme von *Das Mädchen aus Pskow*) sich als nicht realisierbar erwiesen hatten.¹⁴ Doch diese Zufälligkeit war eine durchaus folgerichtige.

Die Existenz von Schumanns Oper und ihr unglückliches Bühnenschicksal waren natürlich in Russland bekannt. Mehr noch, 1870 war *Genoveva*, wie sich herausstellte, in Petersburg bereits aufgeführt worden, allerdings mit Klavierbegleitung in einem bekannten Musiksalon, wo zehn Jahre später in derselben Form *Eugen Onegin* von Pjotr Čajkovskij zum ersten Mal aufgeführt wurde. Die Besitzerin des Salons, Julija Fjodorowna Abasa (geborene Julie Stubbe), stammte aus Deutschland und wurde 1857 am Hof der Großherzogin Jelena Pawlowna als Sängerin angestellt. Bis zu ihrem Tod um 1915 lebte sie in Russland. Sie leistete Anton Rubinstein bei der Gründung der „Russischen Musikgesellschaft“ unschätzbare Dienste und nahm in den ersten Jahren an Konzerten der Gesellschaft teil, bei denen sie unter anderem auch Romanzen von Schumann interpretierte.¹⁵ Anfang der 1860er Jahre heiratete sie

¹³ Clara Schumann wurde über die Inszenierung in Kenntnis gesetzt und antwortete den Organisatoren mit einem Dankestelegramm. Vgl. „Pamjati Klary Schumann“ [Clara Schumann zum Andenken], in: *Musika i penie* [Musik und Gesang] (1896), Nr. 8 vom 15.06, S. 4.

¹⁴ Siehe Protokoll der Extraversammlung der Gesellschaft vom 5.11.1895 in: *Izwestia St. Peterburgskogo obščestva muzikal'nych sobranij* [Mitteilungen der St. Petersburgischen Gesellschaft für Musikversammlungen] (1896), Nr. 9, S. 17–18.

¹⁵ Vgl. „Iz wospominanij J. F. Abasa“ [Aus der Erinnerungen von J. F. Abasa], in: *Russkaja starina* [Russische alte Zeiten] 40 (1909), Nr. 11, S. 332–334; Nikolaj Findeisen, *Očerki*

einen hochrangigen Staatsbeamten, den späteren Finanzminister Russlands Alexandr Aggeewiĭ Abasa, und nahm notgedrungen Abschied von der Konzertbühne. Die musikalische Tätigkeit von Frau Abasa konzentrierte sich von nun an auf den großen Saal ihres reichen Petersburger Hauses. Und genau hier erklang am 12. (24.) Februar 1870 „im Beisein eines engen Kreises von Musikliebhabern und Künstlern“¹⁶ *Genoveva* in deutscher Sprache, vollständig sowie unter Teilnahme der Besitzerin des Salons (als Margaretha) und anderen professionellen Sängern.¹⁷ Kein geringerer als der Komponist und Chefdirigent der russischen Operntruppe von Petersburg Eduard Naprawnik übernahm den Klavierpart. Obwohl nur eine einzige Petersburger Zeitung (*Musikalische Saison*) über diese Privataufführung berichtet hatte, erinnerte man sich ihrer noch am Ende des Jahrhunderts.

Diese bemerkenswerte Aufführung und der Rang ihrer Organisatoren und Teilnehmer belegten deutlich, dass *Genoveva* damals keine Chance hatte, durch die künstlerischen Kräfte der Kaisertheater aufgeführt zu werden. Aber bereits ab Anfang der 1870er Jahre versuchte der bekannte russische Musikhistoriker und -kritiker German Larosch, diese Barriere mit seinen Artikeln zu durchbrechen. Zu seinen letzten und bedeutendsten Aktivitäten in dieser Richtung zählt die Veröffentlichung des Artikels „Vergessene Opern. I. ‚Genoveva‘ von Schumann“ im Juli 1893.¹⁸ Dieser Abriss im Umfang von drei Vierteln eines Druckbogens ist das Beste, was über *Genoveva* in russischer Sprache geschrieben worden ist. Das Ziel Laroschs war, nicht einfach eine Analyse dieses „genialen, aber sehr ungleichmäßigen Werkes“¹⁹ mit einer kritischen Betrachtung der gängigen Meinungen zu geben, sondern auch die Theaterdirektion

dejatel'nosti Peterburgskogo otdelenija Wysočajsche utwerždennogo Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obščestwa: 1859–1909 [Rückblick auf die Tätigkeit der Petersburger Abteilung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft: 1859–1909], Petersburg 1909. Über Julie Abasa siehe auch: Michail Saponow, „Gustav Mahler i Julija Fjodorowna Abasa“, in: *Musykal'naja Akademija* [Musikalische Akademie] (2007), Nr. 4, S. 59–65.

¹⁶ A. Faminzyn, „Peterburgskaja chronika“ [Petersburger Chronik], in: *Musykal'nij sseson* [Musikalische Saison] (1870), Nr. 16 vom 26.02, S. 3.

¹⁷ Es waren zwei Sänger der russischen Truppe der Kaisertheater, Wladimir Sobolew (Siegfried) und Fjodor Komissaršewskij (Golo), die ehemalige Primadonna der Moskauer italienischen Truppe A. Fricci-Baraldi (Genoveva) und der Petersburger Sänger Černjawnin (Hidulfus?). Der Laienchor wurde von Franz Cerny dirigiert, der am Petersburger Konservatorium Klavier unterrichtete und Leiter des Chors der Petersburgischen Russischen Musikgesellschaft war.

¹⁸ [German] Larosch, „Zabytye opery. I. ‚Genoveva‘ Schumana“, in: *Teatral'naja gaseta* [Theaterzeitung] (1893), Nr. 1 vom 4.07, Nr. 2 vom 11.07; „II. ‚Benvenuto Cellini‘ Berliosa“ [‚Benvenuto Cellini‘ von Berlioz], in: ebd., Nr. 5 vom 1.08, Nr. 6 vom 8.08.

¹⁹ Ebd., Nr. 2, S. 1.

zu beeinflussen, „die vor *Genoveva* aufgrund ihres zu sehr aristokratischen, zu stark unpopulären Stils verzagte“.²⁰ Ja, es gebe in *Genoveva* schwache Seiten, meinte Larosch. Ja, sie sei „in gewisser Weise Musik für Musiker“, doch dieser Oper „geht eine dreißigjährige Zeit eines heißen und am Ende recht verbreiteten Schumann-Kults in Russland voraus, ein breite Schichten durchdringendes Kennenlernen seiner Klavier-Werke und seiner Lieder, ein Umstand, der einen Theatergänger für ihn einnimmt“.²¹

Im Frühjahr 1895 nannte Milij Balakirew in der durch ihn zur Übergabe an Nikolai II. vorbereiteten *Denkschrift über das Operntheater* unter sieben ausländischen Musteropern, die man zur Ausprägung des Geschmacks des russischen Publikums und zur Belehrung der russischen Komponisten auf der Bühne der russischen Kaiseroper inszenieren müsse, auch *Genoveva*.²²

Im April 1896 wurde die Oper endlich inszeniert, und erneut war dies eine private Initiative. Jetzt aber wurde *Genoveva* öffentlich, in einem Theater und überdies in russischer Sprache aufgeführt (eine anonyme Übersetzung des Librettos war zur Erstaufführung herausgegeben worden).²³ Die über beschränkte Mittel verfügende „Gesellschaft für Musikversammlungen“ vermochte die Inszenierung nur zu bewerkstelligen, indem sie gemäß dem Prinzip „Jeder noch so kleine Beitrag ist eine Hilfe“ handelte. Die Direktion der Kaisertheater stellte das Michael-Theater für ein verschwindend geringes Entgelt zur Verfügung, die Dekorationen stammten, eine einzige ausgenommen,²⁴ aus anderen Inszenierungen, das ausgezeichnete private Orchester von Graf Alexander Scheremetew spielte beinahe gratis, es sang der Chor der Gesellschaft, am Dirigentenpult stand der talentvolle, aber halbprofessionelle Moritz Goldenblum, ein praktizierender Arzt.²⁵ Das Solistenensemble war ein zusammengewürfeltes (meistens junge Sänger und Laien) und erwies sich im Unterschied zu Orchester und Chor insgesamt als schwach. Die „Gesellschaft für Musikversammlungen“ wurde für die Aufführung hart kritisiert, mitunter

²⁰Ebd., Nr. 6, S. 5.

²¹Ebd., Nr. 5, S. 4.

²²Milij Alekseevič Balakirew. *Wospominanijai pis'ma* [Erinnerungen und Briefe], Leningrad 1962, S. 232. Die sechs anderen Opern sind: *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart, *Fidelio* von Ludwig van Beethoven, *Der Freischütz* von Carl Maria von Weber, *Les Troyens* von Hector Berlioz, *Parsifal* von Richard Wagner.

²³*Genoveva. Opera w čeryrjoch dejstwijach i schesti kartinach po Tiku i Gebbelju. Muzyka Roberta Schumana (op. 85)* [*Genoveva*, Oper in vier Akten und sechs Bildern nach Tieck und Hebbel, Musik von Robert Schumann (op. 85) (sic!)], St. Petersburg 1896. [41 S.]

²⁴Siehe unten Anschlagzettel, Abbildung 1.

²⁵Merkwürdigerweise wurde er in keinem der drei Anschlagzettel genannt.

recht deftig.²⁶ Doch die meisten Zeitungen dankten gleichzeitig herzlich für die gewährte Möglichkeit, die Oper kennenzulernen.

Für *Genoveva* hatte es natürlich keinerlei Werbekampagnen gegeben, und für die verwöhnten Petersburger Melomanen war die Aufführung hinsichtlich der Interpreten völlig uninteressant. An den Tagen der Aufführungen – und derer gab es ganze drei (1., 5. und 8. April) – gab es freie Plätze im Theater. *Genoveva* hatte beim Publikum Erfolg, wie Cui schrieb, „doch es war kein voller.“²⁷ Anders war die Reaktion der Presse und der musikalischen Öffentlichkeit. Bei der Generalprobe (am Sonntag, den 31. März, um 13 Uhr) traf sich in dem bis auf den letzten Platz gefüllten Theater das ganze musikalische Petersburg.²⁸ Viele besuchten auch die folgenden Aufführungen. In der durch Kunstereignisse übersättigten russischen Hauptstadt schrieben über *Genoveva* alle großen gesellschaftspolitischen Petersburger Zeitungen, ganz zu schweigen von den Musikblättern. Einige widmeten der Oper sogar zwei Artikel. Mehrere Rezensenten informierten sich in der Schumann-Biographie von Wilhelm von Wasielewski, der eine oder andere auch in die Partitur. Unter den bekannten Rezensenten waren César Cui, der Glinka-Biograph Pawel Weimarn sowie die Sängerin und Musikschriftstellerin Maria Olenina-d’Algeim. Die Differenzen in den Besprechungen waren sehr groß. Dennoch lassen sich die wichtigsten Tendenzen und Wertungen ausmachen. Ich beginne mit den einmütigsten.

In Russland mit seiner Glinka-Tradition der reinen Farben wurde das Orchester Schumanns schon lange und einhellig kritisch gesehen. Diese Kritik hatte sich bereits in ein Klischee verwandelt, wie aus folgendem Zitat aus der schlechtesten Rezension über *Genoveva* deutlich hervorgeht: „Instrumentiert ist die ganze Oper selbst für Schumann auffallend schlecht, der es überhaupt nicht verstand zu instrumentieren.“²⁹ Rezensenten hohen Niveaus charakterisierten das Orchester als ein unnötig massives und glanzloses (mattes). In der deutschsprachigen *St. Petersburger Zeitung* schrieb ein gewisser „At“:

²⁶Vgl. z. B. Ia, „Russische Opern-Vorstellung im Kaiserlichen Michael-Theater“, in: *St. Petersburger Herold*, (1896) Nr. 93 vom 3.04, S. 1.

²⁷César Cui, „Opera Roberta Schumana ‚Genoveva‘“ [Robert Schumanns Oper *Genoveva*], in: *Nowosti i biršewaja gaseta* [Nachrichten und Börsenzeitung] (1896), Nr. 91 vom 3.04., S. 3.

²⁸Die öffentliche Probe hielt man für einen großen Fehler seitens der Organisatoren. Vgl. anonyme Rezension in: *Nuvelist* (1896), Nr. 5 vom September, S. 1.

²⁹F., „Theatr i muzyka“ [Theater und Musik], in: *Nowoe wremja* [Neue Zeit], Nr. 7217 vom 3.04.1896, S. 3.

С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ
ОБЩЕСТВО МУЗЫКАЛЬНЫХ
СОБРАНИЙ.
МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТРЪ
Сегодня, въ Понедѣльникъ, 1-го Апрѣля 1896 г.,
ПЯТОЕ
ПУБЛИЧНОЕ СОБРАНИЕ
Въ 1-й разъ:
ГЕНОВЕВА
Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ и 6-ти картинахъ.
Текстъ по Гейбелю и Таку.
МУЗЫКА
РОБЕРТА ШУМАНА.
Дѣйствіе 1-е—«Дворъ въ замкѣ пфальцграфа Зигфрида». Дѣйствіе 2-е—«Комната Геновевы». Дѣйствіе 3-е, картина 1-я—«Комната въ гостиницѣ въ Страсбургѣ». Картина 2-я—«Подземелье колдуньи» (новая декорация худ. Суворова). Дѣйствіе 4-е, картина 1-я—«Дикая мѣстность». Картина 2-я. Декорация 1-го акта.
ДѢЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:
Гидульфъ Г-нъ Мядновъ.
Зигфридъ, пфальцграфъ Г-нъ Луцкисскій.
Гелосева, его жена Г-жа Ларина.
Голо Г-нъ М. М. Ч.
Маргарета, его мамка, волшебница Г-жа Ильина.
Драго, дворецкій Г-нъ Никитинъ.
Каспаръ / слуги Г-нъ Сафоновъ.
Валтзаръ / слуги Г-нъ Недровъ.
Анжежо (нѣмая роль) *.
Рыцари, оруженосцы, слуги, народъ.
Дѣйствіе происходитъ въ VIII-мъ вѣкѣ.
ХОРЪ ОБЩЕСТВА.
Оркестръ графа А. Д. ШЕРЕМЕТЕВА.
Начало въ 8 часовъ вечера.
Цѣна мѣстамъ оперныхъ представлений Михайловскаго театра: Ложа 1-го яруса—16 руб. 60 коп. Лѣтняя—20 р. 60 коп. Бель-этажъ—16 руб. 60 коп. Лѣтняя—20 руб. 60 коп., 2-го яруса—10 руб. 60 коп. Лѣтняя—12 руб. 60 коп., 3-го яруса—6 руб. 60 коп. Лѣтняя—8 руб. 60 коп., 4-го яруса—5 руб. 30 коп. Лѣтняя—6 руб. 60 коп. Кресло 1-го ряда—6 руб. 10 коп., 2-го и 3-го ряда—5 р. 10 к., 4-го ряда—4 руб. 10 коп., 5-го ряда—3 руб. 60 коп., 6-го и 7-го ряда—3 руб. 10 коп., 8-го, 9-го, 10-го и проч. рядовъ—2 руб. 60 коп. Мѣста за креслами—2 руб. 10 коп. Балконы—1 руб. 60 коп. Галлерей 1-я секція—1 руб. 10 коп., 2-я и 3-я секціи—65 к.
Билеты можно получать въ кассѣ Михайловскаго театра ежедневно отъ 10 час. утра.
Либретто оперы „Геновева“ по 30 коп. можно получать въ музыкальномъ магазинѣ І. ЮРГЕНСОНА, Большая Морская, д. № 9, и въ кассѣ Михайловскаго театра.
№ 5 (1-го Апрѣля 1896 г.). Тел. Бил. С.П.Б. театровъ, Николая, 40.

Abbildung 1: Anschlagzettel der Erstaufführung von Robert Schumanns Genoveva im Michael-Theater, St. Petersburg.³⁰ Übersetzung siehe nächste Seite

Übersetzung zu Abbildung 1:

St. Petersburger Gesellschaft
für Musikversammlungen.

Michael-Theater

Heute, am Montag, 1. April 1896,

Fünfte

öffentliche Versammlung

Zum ersten Mal:

Genoveva

Oper in 4 Akten und 6 Bildern.

Text nach Hebbel und Tieck.

Musik

von Robert Schumann.

1. Akt — „Schlosshof in der Burg des Pfalzgrafs Siegfried“.

2. Akt — „Genovevas Zimmer“.

3. Akt, 1. Bild — „Zimmer in einer Herberge zu Straßburg“. 2. Bild —
„Unterirdisches Gewölbe der Hexe“ (Neues Bühnenbild des Malers Suworow).

4. Akt, 1. Bild — „Wilde Gegend“. 2. Bild. Bühnenbild des 1. Aktes.

Handelnde Personen und ihre Darsteller:

Hidulfus Herr Šdanow

Siegfried, Pfalzgraf Herr [Michail] Lunačarskij

Genoveva, seine Frau Frau [A.] Larina

Golo Herr M. M. Č. [Mitrofan Čuprynnikow

Margaretha, seine Amme, Zauberin Frau [Lidija] Il'ina [verh. Kobeljazkaja]

Drago, Haushofmeister Herr Nikitin

Kaspar (Diener) Herr [Nikolaj] Safonow

Baltasar (Diener) Herr [Nikolaj] Kedrow

Angelo (Stumme Rolle) * * *

Ritter, Knappen, Knechte, Volk.

Die Handlung spielt im VIII. Jahrhundert.

Chor der Gesellschaft

Orchester von Graf A. D. Scheremetew

Anfang 8 Uhr abends

Preise [...] ³¹

³⁰Russische Nationalbibliothek St. Petersburg, Zeitschriftenabteilung, Sammlung der Anschlagzettel der Kaisertheater 1896.

³¹Am 5. April wurde *Genoveva* von der Zweitbesetzung aufgeführt: Beier (Hidulfus), Nina Assaturowa (Genoveva), Warsar (Golo), Frid-Gurewič (Margaretha), am 8. April wieder von der Erstbesetzung.

Die Instrumentation ist maßvoll und meist der Situation entsprechend, aber nirgends hervorragend oder klangprächtig, die Meisterschaft in der Behandlung des Orchesters war ihm [Schumann] ja leider versagt, nirgends aber dient sie dem rohen äußeren Effekt. Am schlimmsten steht es um die Behandlung der Singstimmen [...].³²

Nikolaj Rimskij-Korsakow äußerte in einem privaten Gespräch sogar die Meinung, dass „die schrecklich glanzlose Instrumentation“ das Haupthindernis für einen öffentlichen Erfolg von *Genoveva* sei.³³

Die Musik an sich wurde als wichtigster Vorzug der Oper beschrieben, es war sogar die Sprache von einem Übermaß an musikalischer Schönheit.³⁴ Wenn man eine Liste der in verschiedenen Rezensionen als beste Stellen der Oper bezeichneten Stücke zusammenstellt, so ergibt sich eine Liste des gesamten Werks. Die absoluten Spitzenreiter waren hier neben der in Russland sehr populären Ouvertüre: Der Beginn und das Finale des zweiten Akts, das Lied Siegfrieds und das Finale des dritten Akts (die Rezensenten allerhöchsten Ranges hoben den Beginn der Szene bei Margaretha als absolut genial hervor)³⁵ sowie die erste Szene des vierten Akts. Überhaupt wurden die Chöre sehr gelobt.

Dass Schumanns Oper kein Musterbeispiel für ein Bühnenwerk sei, darin waren sich alle einig, doch der eine oder andere nahm kein Blatt vor den Mund (das Theater sei nicht für Schumann). Andere konstatierten einfach die blasse Theatralik und lenkten das Augenmerk auf die szenisch effektvollen Episoden (zum Beispiel auf den Beginn des zweiten Akts).

Unter den Charakteren wurde Margareta als bester anerkannt. Hinsichtlich der anderen gingen die Meinungen stark auseinander. Das Libretto und seine Vorlagen wurden in den meisten Rezensionen nicht ausführlich erörtert, doch gerade die seriösesten Rezensenten wiederholten, Larosch auf dem Fuße folgend: Ja, das Libretto sei ein unbeholfenes (oder ein ungeschicktes), doch sei es besser als viele andere und enthalte durchaus dramatische Situationen.³⁶

³²At, „Genoveva, Oper von Robert Schumann“, in: *St. Petersburger Zeitung* (1896), Nr. 96 vom 5/17.04, S. 1.

³³Siehe unten Anm. 39.

³⁴W. Baskin, in: *Teatral'noe echo* [Theaterecho] (1896), Nr. 90 vom 3.04, S. 3.

³⁵Vgl. auch N. F. Findeisen, *Dnewniki* [Tagebücher], hrsg. von M. L. Kosmowskaja, St. Petersburg 2004, S. 166–167 (Notiz vom 3.04.1896, die Szene wird von der Herausgeberin falsch als „Szene am Brunnen“ bezeichnet).

³⁶[German] Larosch, „Zabytye opery. I. ‚Genoveva‘ Schumana“, in: *Teatral'naja gaseta* (1893), Nr. 2 vom 11.07, S. 3.

Den deklamatorischen Gesangsstil Schumanns (man bezeichnete ihn als arios und melodisch oder als ein melodisch gestaltetes Rezitativ) erkannte man als wichtigste und innovative Besonderheit der Oper, als deren starke Seite an, gleichzeitig sah man darin aber oft auch den Grund für eine gewisse Monotonie. Interessant ist, dass in den Rezensionen erstaunlich wenig künstlerische Parallelen gezogen wurden. Selbst Wagner wurde nur flüchtig, recht selten erwähnt, jedoch stets in einem für Schumann schmeichelhaften Sinne (Genoveva sei feiner als Elsa, Musik der Oper Schumanns scheine frischer als die des *Tannhäusers*, Wagner sei ein Nachfolger Schumanns u. s. w.).³⁷ Auch das Thema eines möglichen Einflusses der Krankheit auf das Schaffen Schumanns wurde kaum berührt. Als Kuriosum sei dennoch eine derartige Bemerkung zitiert. Es geht dabei um das Jahr 1847: „Schumann gewann wieder Kräfte, doch irgendein Dunstschleier hatte seine Ansichten hinsichtlich des Opernschaffens eingehüllt. Bei Schumann erreichten sie keine Klarheit, und seine *Genoveva* schrieb er wie in einem Nebelschleier.“³⁸ Der bedauernswerte Autor war übrigens ein Professor des Petersburger Konservatoriums. Insgesamt jedoch bekräftigten die Rezensionen jene Besonderheit der Oper Schumanns, die Larosch als Aristokratismus des Stils definiert hatte:³⁹ Je niedriger das Niveau der Zeitung und je geringer die Musikkultur des Rezensenten, um so schlechter fiel die Bewertung der *Genoveva* aus. Das beinahe Wertvollste in diesen Beiträgen allerdings sind die Details, einzelne Beobachtungen, Charakteristika und Formulierungen, also gerade das, was man schwer im Rahmen eines Aufsatzes wiedergegeben kann.

Wahrscheinlich wohnten viele Persönlichkeiten, die zu den aktiven russischen Verehrern Schumanns gehörten (Larosch, Balakirew, Julija Abasa, Naprawnik u. a.), damals den Vorstellungen von *Genoveva* bei. Wir wissen jedoch nichts über ihre Reaktion. Dagegen vermittelten uns die Erinnerungen von Wassilij Jastrebzew, eines jungen Verehrers und Freunds von Rimskij-Korsakow, aufschlussreiche Informationen. Rimskij-Korsakow, der kurze Zeit vor der russischen Erstaufführung die Wahl von *Genoveva* als eine von der

³⁷Vgl. O. W-wa [Maria Olenina-d'Algeim], „Genoveva‘ Schumana“, in: *Russkaja muzykal'naja gaseta* (1896), Nr. 4 (April), S. 450–454, Nr. 5 (Mai), S. 563–571; P[awel] Weimarn, „Genoveva‘, Oper von R. Schumann“, in: *Syn otečestwa* [Der Sohn des Vaterlandes] (1896), Nr. 88 vom 3.(15.)04., S. 3.

³⁸N[ikolaj] Solow'jow, „Perwoe predstavlenie opery ‚Genoveva‘ Schumana“ [Erstaufführung der Oper *Genoveva* von Schumann], in: *Biršewye wedomosti* [Börsen-Mitteilungen] (1896), Nr. 91 vom 3.(15.)04., S. 3.

³⁹[German] Larosch, „Zabytye opery. II. ‚Benvenuto Cellini‘ Berliosa“, in: *Teatral'naja gaseta* (1893), Nr. 6 vom 8.08, S. 5.

Musik her wenig interessante Oper verurteilt hatte,⁴⁰ änderte nach dem Besuch der Generalprobe und der ersten Aufführung seine Meinung von Grund auf und würdigte in *Genoveva* nicht nur die herausragenden musikalischen Schönheiten („die echte, nicht leitmotivische Musik“), sondern gestand auch ein szenisches Interesse ein.⁴¹ Jastrebow hielt seine kurzen und hinsichtlich der Bewertung sehr hohen Noten für die herausragenden Stellen von *Genoveva* fest. Derer gibt es 16, und fast in jedem Fall lenkt Rimskij-Korsakow das besondere Augenmerk auf die Harmonik und verweist auf das Echo, das die Musik von *Genoveva* bei russischen Komponisten und im Einzelnen bei Wagner (Wagner der *Nibelungen*, der Meistersinger, des *Tristans*) ausgelöst hat.⁴² Ende August desselben Jahres äußerte Rimskij-Korsakow den Gedanken, dass Genialität die Dominanz des Eigenen über das Andere bzw. Fremde sei, und erläutert dies an Beispielen seiner Gefährten aus dem „Mächtigen Häuflein“:

Mussorgskij – das sei Glinka + Dargomyschskij + Schumann mit Liszt + das Eigene;

Borodin – das sei Glinka + Beethoven + Schumann + das Eigene;

Cui – Chopin + Schumann + irgendetwas Eigenes.

Im Gegensatz zu diesen Nicht-Genies verweist er auf Balakirew, der in jungen Jahren verhielt, zu einem Genie zu werden.⁴³

Ich habe nicht vor, diese Idee zu bewerten. Für mich ist der Hinweis auf den Schumannschen Einfluss wichtig. Dass sich ihm weder Balakirew, noch selbst Rimskij-Korsakow, weder Ljadow und noch umso mehr Čajkowskij, das heißt vom Wesen her nicht einer der großen russischen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entziehen konnte, steht außer Zweifel. Dies haben sie auch selbst eingestanden. Die Worte Čajkowskij, wonach die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Musik zu einer Schumannschen werde,⁴⁴

⁴⁰ Nikolaj Andreewič Rimskij-Korsakow. *Wispominanija W. W. Jastrebzowa* [Erinnerungen von W. W. Jastrebow], hrsg. von A. W. Ossowskij, Bd. 1: 1886–1897, Moskau 1959, S. 360.

⁴¹ Ebd., S. 367.

⁴² Ebd., S. 365–367.

⁴³ Ebd., S. 388 ff.

⁴⁴ P. Čajkowskij, „Wtoroj koncert Russkogo muzykal'nogo obščestwa. Russkij koncert g. Slawjanskogo“ [Zweites Konzert der Russischen Musikgesellschaft. Russisches Konzert H[errn] Slawjanskij's], in: *Sowremennaja letopis'* [Gegenwärtige Chronik] (1871), Nr. 46 vom 6.12., S. 12, zit. nach: P. I. Čajkowskij, *Musykal'no-kritičeskie stat'i* [Musikkritische Aufsätze], hrsg. von W. Jakowlew, Moskwa 1953, S. 38.

haben sich vor allem für Russland als prophetische erwiesen. Das war wirklich eine bestimmte Etappe in der Entwicklung der nationalen Musikkultur, als sie die Musik von Schumann kennenlernte und sofort deren Einflüsse aufsog, die in das Fleisch und Blut der Musikkultur Russlands – natürlich mit einigen anderen, darunter auch den russischen – übergegangen sind. Hier liegt übrigens eine Ursache dafür, weshalb der Wagner-Boom in Russland in keiner Weise das Verhältnis zu Schumann beeinflusste. Diese Etappe – die Periode des Schumann-Kults und dessen stärkster Einflussnahme – ging mit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu Ende. Und dass gerade in diesen Jahren durch die Kräfte einer kleinen privaten Gesellschaft *Genoveva* auf der Bühne eines Kaisertheaters in der damaligen russischen Hauptstadt aufgeführt wurde, darin ist unschwer eine Verneigung der scheidenden dankbaren Generation zu erkennen.

Luba Kyyanovska, Lydia Melnyk

Schumann-Rezeption in Lemberg. Vorsowjetische, sowjetische und nichtsowjetische Tendenzen

In musikwissenschaftlicher Literatur, die bedeutenden Künstlern und Komponisten gewidmet ist, nimmt das Thema „Der Komponist und die Nachwelt“ seit 40 oder 50 Jahren eine besondere Stellung ein. Fragen nach regionalen oder nationalen Eigenheiten der Rezeption erweisen sich dabei als außerordentlich wichtig und aufschlussreich. Ein Beispiel dafür bildet der Band *Robert Schumann und die Öffentlichkeit*,¹ in dem verschiedene regionale Wirkungsgeschichten der Musik Schumanns von Dresden² bis Moskau³ dargestellt werden. Unter diesem Aspekt nahm die Musik Robert Schumanns auch in Galizien eine besondere Stellung ein.

Zur Zeit der ersten Erfolge Schumanns im deutschen Musikleben der 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts interessierte sich das gebildete Publikum in Lemberg vornehmlich für die Wiener Klassik und die Frühromantik. Die damaligen Lemberger (galizischen) Konzertprogramme enthalten in erster Linie Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Gioacchino Rossini, Carl Maria von Weber, sodann etwas weniger und vor allem in den Kammerkonzertprogrammen Franz Schubert. Als eine neue Provinz der K. u. K. Monarchie (seit 1772, der ersten polnischen Teilung) stand Galizien stark unter dem Einfluss der Wiener Musikkultur. Jede der zahlreichen nationalen Gemeinden der Stadt – polnische, ukrainische (ruthenische), tschechische, jüdische u. a. – pflegte eine eigene Kulturtradition, sie brachten nationale Kulturträger hervor und propagierten in erster Linie ihr Schaffen. Bei anderen ausländischen Komponisten wurde allenfalls nach Vorbildern gesucht, nach denen die Quelle heimischer Volksmusik künstlerisch gestaltet und damit gewissermaßen universalisiert werden konnte; auf diese Art und Weise suchten sich die Nationalbewegungen Methoden anzueignen, wie nationales Liedgut und nationale Tänze, Riten und Gebräuche allgemein verständlich und ästhetisch wertvoll künstlerisch bearbeitet werden konnten. Dies erklärt beispielsweise die hohe Popularität der Oper *Der Freischütz* von Carl Maria von Weber in den galizischen nationalen Kreisen, sie diente als Muster einer

¹ *Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig (Gudrun Schröder Verlag) 2007.

² Hans John, „Robert Schumann und sein Dresdner Freundes- und Bekanntenkreis“, in: Ebd., S. 63–74.

³ Mikhail Saponov, „Schumann im Kreml“, in: Ebd., S. 103–115.

national-mythologischen Oper und gab einen starken Anstoß zur Bildung einer eigenen Opernmythologie. Schumann passte in diesem Sinne kaum zum galizischen Kulturideal.

Im Unterschied zu Franz Liszt, Johannes Brahms oder Gustav Mahler besuchte Schumann die Stadt nie selbst. Was seine persönlichen Kontakte zu einigen Lemberger Familien angeht, so sind nur wenige Namen zu erwähnen. Als wichtigste Kontaktperson ist Julia Baroni von Cavalcabò (1813–1887) zu nennen, in erster Ehe von Webenau, in zweiter von Britto. Sie war in Lemberg Schülerin von Franz Xaver Mozart, dem jüngsten Sohn von Wolfgang Amadeus Mozart. Er unterrichtete sie erfolgreich im Klavierspiel und in Komposition, so dass sie eine ganze Reihe eigener Werke publizieren konnte. Sie machte die Bekanntschaft Schumanns in Leipzig im Jahre 1835 und begegnete dem Komponisten wieder 1839 in Wien.⁴ Schumann widmete ihr seine damals komponierte *Humoreske* op. 20. Wie aus den *Gesammelten Schriften* zu entnehmen ist, rezensierte Schumann folgende Werke von Julia Baroni von Cavalcabò: *Bravour-Allegro* e-Moll op. 8. (1836), *Caprice für Klavier* Nr. 2 op. 12, *Caprice für Klavier* Nr. 3 op. 18, *Phantasie für Klavier* op. 19 (1838) und *Phantasiestücke für Klavier* op. 25 (1840). Ursprünglich hatte er ihr auch die *Arabeske* op. 18 widmen wollen.⁵ Im Reisetagebuch Franz Xaver Mozarts findet sich unter den Begebenheiten seines Lebens eine Erwähnung Schumanns: „1835. Anfang des Jahres. Reise mit seiner Schülerin Julia Baroni von Cavalcabò nach Karlsbad, Dresden und Leipzig (wo sie Robert Schumann kennenlernen)“⁶. Diese Nachricht zeugt davon, dass auch Franz Xaver Mozart, der als Musiker 30 Jahre lang in Lemberg sehr aktiv und erfolgreich wirkte, Robert Schumann zu derselben Zeit persönlich kennengelernt hat; die Bekanntschaft scheint aber eher oberflächlich gewesen zu sein.

Neben den beiden genannten Personen kannte Robert Schumann den berühmten polnischen Geiger Karol Lipinski (1795–1861), dem Schumann bei seinen Konzerten in Leipzig zum ersten Mal begegnete. Schumann schrieb schöne, poetische Rezensionen von Lipinskis Konzerten, die 1835 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienen. Dem polnischen Violinvirtuosen, der mit Lemberg eng verbunden war, widmete Schumann seinen Klavierzyklus *Carnaval* op. 9 (1834/35). In den *Gesammelten Schriften* sind auch zwei Rezensionen von Werken eines weiteren Lemberger Musikers zu finden, Johannes

⁴Siehe dazu Колбин Д. Львовский Моцарт // *Советская музыка*, 1972, № 4. – С. 33. [Dmitri Kolbin, „Der Lemberger Mozart“, in: *Sowjetskaja Muzyka* (1972), Nr. 4, S. 33.]

⁵Angeführt nach *GS*.

⁶Franz Xaver Mozart, *Reisetagebuch. 1819–1821*, hrsg. von Rudolf Angermüller, Salzburg-Bad Honnef (K. H. Bock) 1994, S. 24.

Ruckgaber: *Erinnerung an Bellini* op. 35 (1836) und *Variationen für Klavier über ein Originalthema* op. 32 (1837). Die persönlichen, unmittelbaren oder mittelbaren Kontakte Schumanns zu Lemberger Musikern entstanden ohne irgendeinen Bezug zum Lemberger Musikleben.

Was die Rezeption von Schumanns Musik in Lemberg angeht, so entwickelte sie sich in Galizien während der folgenden 150 Jahre immer unter den spezifischen sozial-historischen Umständen des Landes. Anfangs, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, erreichten Schumanns Symphonien und vor allem seine Chorwerke eine größere Anerkennung, insbesondere die Chorwerke mit patriotischem oder exotischem bzw. romantisch-mystischem Inhalt. Die Lemberger Intelligenz erkannte in der Pflege Schumannscher Chorwerke eine wichtige soziale Aufgabe, die den örtlichen Gesangsvereinen ein besonderes Anliegen war:

Der Aufgabe des bürgerlichen Komponisten, moralische Bildung zu verbreiten, kam Schumann insbesondere in Chorkompositionen nach, wozu die Gesangsvereine die wichtige organisatorische Grundlage bildeten, die als Träger entsprechender Identitätsmuster gewissermaßen die Ideale der neuen freiheitlichen Gesellschaft verkörperten.⁷

Diese Aufgaben und Ziele entsprachen den Idealen der damaligen galizischen Gesellschaft. Die großen Kompositionen für Chor und Orchester standen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ziemlich häufig auf den Konzertprogrammen des Galizischen Musikvereines und örtlicher Chorvereinigungen, die Kammermusikwerke von Schumann durchaus weniger. Als meist interpretierte Werke Schumanns sind *Des Sängers Fluch*, Ballade nach Ludwig Uhland für Soli, Chor und Orchester op. 139, das Oratorium *Das Paradies und die Peri* nach einer Dichtung aus *Lalla Rookh* von Thomas Moore für Soli, Chor und Orchester op. 50 sowie weitere einzelne Chorwerke zu nennen.⁸ Von speziellen Präferenzen für die Musik Schumanns zeugen Raritäten in den heutigen Bibliotheksbeständen an der Lyssenko-Musikakademie zu Lemberg und an der Wissenschaftlichen Stefanyk-Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der Ukraine. Folgende Musikalien finden sich dort:

⁷ Helmut Loos, *Robert Schumann. Werk und Leben*, Wien 2010, S. 55.

⁸ Die Information über die Aufführungen der Chorwerke Schumanns stammt aus dem Buch von Мазепа Л., Мазепа Т. *Шлях до музичної академії у Львові. Т. 1. Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.)*, Львів (Сполом) 2003 [Leszek Mazepa und Teresa Mazepa, *Der Weg an die Musikakademie zu Lviv, Bd. 1: Von der Zeit der Stadtmusiker zum Konservatorium (Vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis 1939)*, Lviv (Spolom) 2003].

- *Es ist verrathen* op. 74 Nr. 5 für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte, Leipzig (Fr. Kistner) 1849.
- *Sieben Lieder* op. 104 für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Dichtung von Elisabeth Kulmann, Leipzig (Fr. Kistner) 1856.
- *Manfred*. Dramatisches Gedicht von Byron. Verbindende Dichtung für Concert. Aufführungen von Richard Pohl, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1864.
- *Das Paradies und die Peri* op. 50 für Solostimmen, Chor und Orchester. Dichtung aus Lalla Rookh von Ch. Moore. Orchesterstimmen, Leipzig (Breitkopf & Härtel) o. J.
- *Drei Quartette* op. 41 für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell; *Quintett* op. 44 für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncello; *Quartett* op. 47 für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell; *Erstes Trio* op. 63 für Pianoforte, Violine und Violoncell; *Drittes Trio* op. 110 für Pianoforte, Violine und Violoncell, herausgegeben von Clara Schumann, Leipzig (Breitkopf & Härtel) für Streichinstrumente. Stimmen (Robert Schumann's Werke. Serie IV–V). Stempel: Dr. Władysław Bylicki; Polskie Towarzystwo Muzyczne we Lwowie.
- *Zigeunerleben* op. 29 Nr. 3 für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Gedicht von Emanuel Geibel für kleines Orchester instrumentiert von Carl G.P. Grädener. Orchesterstimmen, Winterthur (J. Rieter-Biedermann) o. J.
- Besonders wertvoll ist folgende Quelle: „Liste der Musikwerke, welche unter der Kunstleitung von Karol Mikuli [des damaligen Direktors des Vereins, L. K.] von 1858 bis 1884 aufgeführt worden sind“.⁹ Sie enthält an Werken Schumanns: *Ouvertüre zu Goethes „Hermann und Dorothea“ für großes Orchester* op. 136, *Manfred. Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen nach Lord Byron* op. 115 (1848), *Drei Streichquartette* op. 41 und Klaviertrios.

Ein wichtiger Teil des Musiklebens in Lemberg waren sogenannte „private Konzerte“, die im Hause von Musikern stattfanden. Auch dort sind einige

⁹ *Spis dzieł muzycznych wykonanych przez Galicyjskie towarzystwo muzyczne pod artystyczną dyрекcyą Karola Mikulego od r. 1858 do 1884*, Lwów 1884. [Liste der Musikwerke, welche unter der Kunstleitung von Karol Mikuli von 1858 bis 1884 aufgeführt worden sind, Lwów 1884.]

Werke Schumanns erklingen und sogar ganze Programme aufgeführt worden. Dies zeigt, wie bekannt Schumann in einem gewissen Rahmen den Lemberger Musikliebhaber gewesen ist: *Die Kapelle* (Uhland), Fassung für 4 Frauenstimmen als Kanon ohne Begleitung; „Der Wassermann“ (Kerner) und „Rosmarien“ (Altdeutsch) aus *Romanzen für Frauenstimmen mit Klavier ad libitum* Heft II op. 91; Vokalquartett aus *Spanisches Liederspiel. Ein Zyklus von Gesängen für eine und mehrere Singstimmen und Klavier* op. 74; *Requiem für Mignon* op. 98b; *Symphonie Nr. 1 B-Dur* op. 38; *Symphonie Nr. 4 d-Moll* op. 120; *Das Paradies und die Peri* op. 50; *Manfred* op. 115.

Einer der begeistertsten Schumann-Anhänger in den galizischen Musikkreisen war der Dirigent Władysław Wszelaczyński (1847–1886). Unter seiner Leitung wurden in Tarnopol drei große Werke für Chor und Orchester von Schumann aufgeführt: *Das Paradies und die Peri* op. 50, *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 (Text von Heinrich Moritz Horn) und *Des Sängers Fluch* op. 139 (Text von Ludwig Uhland)¹⁰. Er übersetzte auch Texte von Schumann-Liedern in die polnische Sprache. Bemerkenswert ist wiederum, dass Wszelaczyński als ein sehr guter Pianist sich stärker für die Vokalwerke Schumanns engagierte als für seine Klavierkompositionen. Über eine lange Zeit, bis in die 1920er Jahre hinein, wurden neben den Liedern die Chorwerke und die Kammermusikwerke von den galizischen Musikern und den galizischen Liebhaberkreisen besonders intensiv gepflegt, während in anderen Ländern seine Klavierwerke bereits eine größere Popularität besaßen.

Was Schumanns Klavierwerke im Musikleben Galiziens betrifft, so haben sie sich nur langsam in der Musikpraxis durchgesetzt. Die wahrscheinlich wichtigste Ursache für die relativ geringe Popularität von Schumanns Klaviermusik sehe ich darin, dass in Lemberg während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz andere Klavierideale herrschten. Fast 30 Jahre lang, von 1858 bis 1887, leitete Karol Mikuli das Konservatorium des Galizischen Musikvereins, er war ein Schüler von Chopin. Er vergötterte seinen genialen Lehrer und war von seiner Aufgabe überzeugt, Chopins Klavierstil in Lemberg auf allen Ebenen des Musiklebens durchsetzen zu müssen.

Nach Wilhelm von Lenz¹¹ war für Mikuli die Musik Chopins die höchste Kunst überhaupt. Mikuli war so stark auf Chopin fixiert, dass er keinen ande-

¹⁰ *Sprawozdanie Dyrekcji galicyjskiego Towarzystwa muzycznego za rok 1869/70*, S. 4 [Bericht der Leitung des Galizischen Musikvereins von 1869/70, S. 4]. Zit. nach: Мазепа, *Шлях домусичної академії у Львові*. Т. 1. [Mazepa, *Der Weg an die Musikakademie zu Lwiv*, Bd. 1], S. 44.

¹¹ Wilhelm von Lenz, *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt – Chopin – Tausig – Henselt*, Berlin 1872.

ren romantischen Komponisten, nicht Brahms noch Wagner, genauer kennen lernen wollte. Nicht, dass er diese Komponisten unterschätzt hätte, im Gegenteil, er befürchtete vielmehr, dass ihre Musik ihn beeindrucken und ihm so gut gefallen könnte, dass sie seine Wertschätzung Chopins hätten schmälern können. Dies hätte er als einen Verrat Chopin gegenüber empfunden. Gleiche Befürchtungen musste er gerade auch gegenüber der Klaviermusik von Schumann hegen, die Chopins Werke bei entsprechender Pflege hätte in den Schatten stellen und ihren Glanz verdunkeln können. Anders verhielt es sich mit Franz Liszt, der in Lemberg sehr populär war. Liszt hatte hier nicht nur 1847 sehr erfolgreich Konzerte gegeben, er hatte auch den einheimischen Klavierspieler Ludwig Marek unterrichtet, der dann als Pianist und Pädagoge Liszts Schaffen und seine Interpretationsmethode in seiner Heimatstadt propagierte. Damit war in Lemberg ein breites Spektrum abgedeckt, neben Chopin und Liszt fand sich zu dieser Zeit kein Platz mehr für einen weiteren Klavierkomponisten. Vielmehr wurde Schumann zu seinem Nachteil ständig mit Chopin verglichen, wie aus einem Artikel „Chopin und Schumann“ von Edmund Walter im Jubiläumsband zum 100. Geburtstag von Chopin klar hervorgeht. Der Autor beschrieb gemeinsame Züge ihrer Biographien wie die gute Ausbildung, die Neigung zum Klavierspiel etc., ihre herausragende Rolle für die nationalen Kulturen, und verglich dann ihren individuellen Stil anhand der Klavierwerke. Die ausführliche Analyse ihrer Kompositionen sei hier übersprungen, nur die Schlussfolgerung zitiert, die der Forscher zieht:

Wenn man über das Schaffen beider Komponisten nachdenkt, so kommt man zur Überzeugung, dass der wichtigste Unterschied zwischen ihnen im Vorrang des Intellekts vor dem Gefühl bei Schumann und im Vorrang des Gefühls vor dem Intellekt bei Chopin besteht. Dies ist auf Schritt und Tritt zu beobachten und gehört zum jeweiligen Nationalcharakter der beiden Komponisten. Die Inspiration Chopins stammt aus der gewachsenen Empfindung, sie ist lebendig und unmittelbar, sie explodiert. Die Inspiration Schumanns sucht ihre Quelle mehr im Kopf als im Herzen, sie ist in jedem Fall durch den Intellekt insoweit gesteuert, dass man das Gefühl, den unentbehrlichen Kern jedes echten Schaffens, manchmal kaum bemerkt. Nur in den Liedern, die impulsiv und spontan in den Flitterwochen geschaffen worden sind, empfindet man den Vorzug des Gefühls.¹²

¹²Edmund Walter, „Chopin und Schumann“, in: *Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina i pierwszy zjazd muzyków polskich we Lwowie 23 do 28 października 1910.*

Die rezeptionsgeschichtlich bedingten Verformungen des Schumann-Bildes sind heute offenbar, aber sie spiegelten sie ästhetischen Präferenzen der galizischen Musiker und Musikkritiker jener Zeit wider.

Die Einstellung zu Schumanns Musik änderte sich allmählich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Obwohl der „Chopinozentrismus“ nach wie vor ein fundamentales Merkmal der Lemberger Kultur blieb, weitete sich der Blick und andere kulturelle Größen kamen hinzu. Pianisten, die im Ausland studierten, interpretierten Klavierwerke Schumanns in den 1920er und 1930er Jahren; diese Aufführungen wurden in Lemberg fachgerecht rezensiert. Einige Pianisten spielten Werke Schumanns auf Schallplatte ein, nach dem Ersten Weltkrieg hat aus der ersten Reihe polnischer Pianisten Mieczysław Horszowski unter anderem die *Papillons* op. 2 aufgenommen, und Lubka Kosska ist mit den *Sinfonischen Etüden* op. 13 und der *Toccata* op. 7 zu nennen. Als Henryk Melzer, ein sehr anerkannter polnischer Dirigent, zum Direktor der neugegründeten Philharmonie nach Lemberg berufen wurde, wählte er für sein Inaugurationskonzert am 23. Oktober 1902 als Hauptwerk die *Erste Symphonie in B-Dur* op. 38 von Robert Schumann. Dies bedeutete eine geradezu programmatische Wertschätzung.

Eine noch weitaus tiefere Veränderung erfuhr die Schumann-Rezeption in der sowjetischen Zeit von 1939/45 bis 1991. Chopin wurde als Symbol der polnischen Kultur nun an den Rand gedrängt und häufig negativ beurteilt. So wichtig er für die Lemberger Kultur vor 1939 gewesen war, so entschieden suchten die neuen Machthaber ihn aus dem Kulturleben zu entfernen. Dies betraf auch die reiche ukrainische Chortradition, die als eine zentrale Position der gesellschaftlich-künstlerischen Struktur Galiziens ausgelöscht wurde. Das Schaffen Schumanns wurde nun besonders popularisiert, seine Werke wurden durch viele, aus der Ostukraine und Russland nach Lemberg übersiedelte Pianisten und Klavierpädagogen propagiert, vor allem Ludmila Umanskaja, Aleksander Ejdelman und Samuil Deitsch. Sie gaben Schumanns Klaviermusik in Unterricht und Konzerten den Vorzug vor anderen. So war es keineswegs ein Zufall, dass erstmals im Jahre 1955 eine Studentin von Ludmila Umanskaja, Irina Sijalowa, den ersten Preis beim Schumann-Wettbewerb in Zwickau errang.¹³ Schumanns Klavierwerke wurden in breiter Front in

Księga pamiątkowa, Lwów (Zienkiewicz; Chęciński) 1912, S. 145–152 [Edmund Walter, „Chopin und Schumann“, in: Begehung des 100-jährigen Jubiläums von Fryderyk Chopin und der Erste Kongress polnischer Musiker in Lwow, 23.–28. Oktober 1910. Gedenkbuch, Lwow (Zienkiewicz; Chęciński) 1912, S. 145–152].

¹³ *Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка*, Львів (Сполом) 2008 [Lviver Nationale Musikakademie „Mykola Lyssenko“, Lviv (Spolom) 2008].

die pädagogische Praxis eingeführt und setzten auch Glanzlichter bei vielen hochinteressanten Konzertereignissen. Gastauftritte von internationalen Tastenvirtuosen aus Moskau, Leningrad und seltener auch aus dem Ausland, wie Swjatoslaw Richter, Stanislaw Neuhaus, Tatiana Nikolajewa, Dmitri Baschkirow, Eliso Wirsaladze, Wiktor Mierschanow, Migel Estrella u. a. sind dafür anzuführen.

Aufgrund der wachsenden Popularität Schumanns wurde Schumann nun paradoxerweise in die sowjetische Ideologie einbezogen, indem die Weltanschauung des Komponisten als „revolutionär“ und „antibürgerlich“ dargestellt wurde. In der Folge wurde sein Leben als das typische Zeugnis eines schweren Künstlerschicksals in der bürgerlichen Gesellschaft in allen Lehrbüchern und Kritiken Galiziens angeführt.

Führende Lemberger Klavierpädagogen suchten in der Folge die russische und die historische galizische Tradition zu vereinigen, deswegen sind ihre Einstellung zur Musik Schumanns und ihre Interpretation besonders charakteristisch für genannte Periode. Häufig hat Maria Kruschelnycka (geb. 1934) Werke Schumanns aufgeführt, Studentin von Heinrich Neuhaus am Moskauer Konservatorium von 1952 bis 1960 und eine der bekanntesten Lemberger Pianistinnen. In ihrem Repertoire sind die *Klaviersonate Nr. 1 fis-Moll* op. 11, die *Kreisleriana* op. 16, die *Sinfonischen Etüden* op. 13 und die *Fantasie* op. 17 zu finden.¹⁴

Die Entwicklung der Kultur bleibt nie ohne Brüche. Im vorliegenden Fall ist zu beobachten, dass eine ideologisch feindliche Atmosphäre und harte politische Bedingungen das Kulturerbe verändern. Auch „andere“ geistige Tradition lassen neue Entdeckungen und eine Ausdehnung des Interessenbereichs zu. Das trifft auf die Rezeption Schumanns in Lemberg zu. Nie zuvor sind seine Klavierwerke so regelmäßig und auf den verschiedenen Ebenen so vielfältig interpretiert worden wie zu sowjetischen Zeiten. Gleichzeitig nahm die schöne Tradition der Interpretation seiner Chorwerke ab.

Nach der Wende in der Ukraine von 1991 ließ die Traditionspflege Schumanns in Lemberg natürlicherweise nach. In der neuen Periode nationaler kunsthistorischer Rekonstruktion wurden vor allem solche Komponisten gefördert, die eine besondere Rolle in der Musikentwicklung des Landes gespielt hatten, also Wolfgang Amadeus Mozart aufgrund der mehrjährigen Tätigkeit seines Sohnes Franz Xaver in Lemberg und Frederic Chopin aufgrund der Tätigkeit von Karol Mikuli und seiner Propagierung einer polnischen Nationaltradition in Lemberg. Das Jahr 2010 wurde in Lemberg zu einem „Chopin-

¹⁴Ebd.

Jahr“ erklärt und sehr feierlich begangen, es wurde nicht als „Schumann-Jahr“ verstanden. Trotzdem haben mehrere Konzerte mit Schumann-Programmen stattgefunden. Denn Robert Schumann nimmt einen festen Platz in der regionalen Musikkultur ein, der seiner Rolle im universalen geistigen Erbe entspricht.

Laura Tunbridge

Schumann als „the perfect Wagnerite“: Seine Rezeption in England um 1900

Die englische Erstaufführung von *Das Paradies und die Peri* fand im späten Juni 1856 in London statt, gespielt von der Philharmonic Society. Die Kritiker waren geteilter Meinung. Einige dachten, dass Jenny Lind sich selbst übertroffen hatte. Andere glaubten, dass sie mit Schumanns schwerfälliger Textsetzung zu kämpfen hatte. Einige beschrieben die Orchesterbearbeitung als „einen Nebel“, der die „wenigen Schönheiten“ der Partitur erdrückte. Andere verglichen die Orchesterbegleitungen mit den aufwendigen Detaildarstellungen von vorraffaelischen Bildern.¹ Vor allem jedoch rangelten die Kritiker sich um Schumanns Verhältnis zu Wagner. Für einige war Schumann zusammen mit Wagner „einer der führenden Vertreter der neuen deutschen Schule der Musik“. Obwohl *Das Paradies und die Peri* „keine der Absurditäten demonstrierte, wie sie der Dirigent Herr Wagner hier in der letzten Saison zeigte, hat es keinen Anspruch auf Originalität; es ist einfach nur langweilig.“² [siehe Anhang Nr. 1] Schumann hatte keine Chance; er war weder klassisch genug noch modern genug, um auch nur eines der beiden Lager zufriedenzustellen.

Vergleiche zwischen Schumann und Wagner wurden fortgesetzt, als *Das Paradies und die Peri* ein Jahrzehnt später wiederaufgenommen wurde, zum Nachteil beider Komponisten:

Das Paradies und die Peri ist genau da am schwächsten, wo es am stärksten sein sollte. Die großen Passagen sind weitschweifig und fragmentarisch, oft misstönend, voller Enttäuschungen und komischer harmonischer Folgen, die von einer Tonart zur anderen wandern, im Stil des gefürchteten Feindes der Tonarten Richard Wagner.³ [siehe Anhang Nr. 2]

Aber derselbe Kritiker gab zu, dass die Welt der Musik im Jahre 1866 eine sehr andere war als zehn Jahre zuvor. Nicht nur Schumann, sondern auch Spohr und Meyerbeer waren in der Zwischenzeit gestorben. Die Kunst schien sich rückwärts statt vorwärts zu bewegen. *Das Paradies und die Peri* schien ein

¹„Music: Philharmonic Society“, in: *Daily News* vom 24. Juni 1856, Sp. 3152.

²„The Theatrical and Musical Examiner“, in: *The Examiner* vom 28. Juni 1856: Sp. 2526.

³Z. [Joseph Bennett], „Paradise and the Peri“, in: *The Pall Mall Gazette* vom 19. März 1866, S. 346.

wichtigeres Werk zu werden, und wie Nicholas Marston beschrieben hat, gehörte es allmählich zum Inventar der Popular-Concerts-Reihe im London des späten neunzehnten Jahrhunderts.⁴ Aber Spannungen um die Auffassungen von Schumanns Beziehung zu Wagner blieben, und auf diese möchte ich mich hier konzentrieren.

Im Gegensatz zu Wagner hatte Schumann England nie besucht. Sein Ruf verbreitete sich vor allem durch britische Befürworter wie Sterndale Bennett und, natürlich, durch reisende Musiker wie Clara Schumann und Joseph Joachim. Aber bis in die Achtzehnhundertsiebzigerjahre wurde seine Musik mehr besprochen als gehört. Berichte aus Deutschland erwähnten oft Schumann und Wagner im selben Atemzug. Die Kritiker sagten, dass die beiden zusammen eine Epoche eingeleitet hätten. Der Stellenwert der Kritik für das Image Schumanns und Wagners wurde noch betont durch den Nachdruck, mit dem begeisterte und ablehnende Kritiker diskutierten. Zweideutigkeit war nicht gefragt. Schon 1852 klagte ein britischer Kritiker bei einem Besuch in Leipzig über die unbezähmbaren Schumannianer.⁵ Diese meinten, wenn man die Quartette nicht möge, solle man die Klavierwerke ausprobieren. Wenn diese nicht zufrieden stellen sollten, empfahlen sie die Lieder. Aber wenn diese einem nicht gefielen, gebe es immer noch die Symphonien. Schumann sei nicht Beethovens Nachfolger, kommentierte der Kritiker. Er sei eher ein aufstrebender Künstler in Michelangelos Atelier, der Marmorscherben vom Block des Meisters genommen habe und sie als seine eigenen Kunstwerke ausbebe. Dennoch sei Schumann viel ehrlicher, charmanter und eleganter als Wagner, setzte der Kritiker fort.

Allmählich gab es sowohl Schumannbegeisterte als auch -gegner unter den Musikkritikern in England. Wie wir sehen werden, bezogen diese sich auf deutsche Kritiker. So übersetzten die Engländer, mit einiger Verspätung, deutsche Debatten über die Zukunft der Musik in ihre eigene Terminologie. Schumann wurde sogar beschrieben als „ein Komponist, der mehr Kontroversen unter

⁴Nicholas Marston, „The most significant musical question of the day‘: Schumann’s music in Britain in the later 19th century“, in: *Robert und Clara Schumann und die nationalen Musikkulturen des 19. Jahrhunderts. Bericht über das 7. Internationale Schumann-Symposium am 20. und 21. Juni 2000 im Rahmen des 7. Schumann-Festes, Düsseldorf*, hrsg. von Matthias Wendt (=Schumann-Forschungen, Bd. 9), Mainz u. a. (Schott) 2005, S. 217–233.

⁵„Schumann and Wagner: The Two (Rush) Lights to Lighten the Darkness of the Musical Jesuits at Leipsic (from *The Athenaeum*)“, in: *The Musical World* 30 vom 25. Dezember 1852, S. 820.

Musikkritikern hervorgerufen hat als fast jeder andere Mann seiner Zeit“.⁶ Einer der einflussreichsten Gegner war James William Davison, Herausgeber der *Musical World* und auch Hauptmusikkritiker der *Times*. Gegen ihn stand George Grove.⁷ Aus den Einzelheiten ihrer Debatte möchte ich hier nur drei Punkte erwähnen.

Erstens: Zu dem Zeitpunkt wurden Schumann und Wagner immer noch als vom gleichen Schlag betrachtet. Beide wurden wegen mangelnder Melodien und seltsamer Harmonien kritisiert. Zweitens: Es wurde ihnen nachgesagt, dass sie sich gegenseitig beeinflusst hätten. „Fast jede Seite Wagners verrät den Einfluss Schumanns“, schrieb ein Kritiker.⁸ Drittens: Allmählich ging es bei dem Debatten um den relativen Wert Schumanns oder Wagners weniger um musikalische Qualitäten als um die von ihnen bevorzugten Gattungen.

Ein Beispiel für den dritten Punkt finden wir, wenn wir zum Aufführungskontext der Werke beider Komponisten zurückkehren. Man kann sagen, dass Schumann vor allem durch Privatkreise bekannt wurde. Ein solcher war die so genannte Working Men's Society. Der Name ist irreführend. Die Working Men's Society war eine auserwählte Gruppe deutscher oder in Deutschland ausgebildeter Berufsmusiker: Karl Klindworth, Fritz Hartvigson, Walter Bache und Edward Dannreuther. Zwischen 1867 und 1869 trafen sie sich fast jede Woche in ihren Wohnungen.⁹ Ihre Absicht war, das progressive Repertoire kennen zu lernen oder neue Bearbeitungen auszuprobieren. Oder sie bereiteten sich auf Konzerte im Klavierausstellungsraum von Broadwood oder in der St George's Hall vor. Ihr Repertoire war eine Mischung von Sonaten, Charakterstücken, Bearbeitungen und Transkriptionen, von Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Raff, Rubinstein, Niels Gade, Wagner und Schumann. Ein typischer Abend bei Klindworth war beispielsweise der 18. Januar 1868:

⁶Charles Villiers Stanford, Brief an den Herausgeber der Dubliner Zeitung *The Express* vom 22. Mai 1869.

⁷George Grove, „On Robert Schumann“, in: Ernst Pauer, *Six Historical Performances of Pianoforte Music, in Strictly Chronological Order. Programme for Monday, May 11th 1863 with Comments and Critical Remarks, Biographies etc.*, London (W. J. Gobburn) 1863, S. 25–28.

⁸„Wagner and Schumann: or, the Logic of Criticism“, in: *The Musical Standard* 17 vom 29. November 1879, S. 373–374.

⁹Michael Allis, „Challenging the Victorian musical soundscape: progressive repertoire and ‚The Working Men's Society‘“, in: *Victorian Soundscapes Revisited: Leeds Working Papers in Victorian Studies* 9 (2007), hrsg. von Martin Hewitt und Rachel Cowgill, S. 83–97.

Klindworth spielte Schumanns *Carnaval* und die zwei ersten Szenen aus Wagners *Das Rheingold*, aus seiner eigenen Klavierbearbeitung des *Ring*;
Bache spielte Schuberts Fantasie in C-dur;
Dannreuthner spielte eine Berceuse und „Grand Valse in As-dur“ von Chopin;
Hartvigson endete mit Schumanns *Etudes symphoniques*.¹⁰

Carnaval und *Das Rheingold* sind ein interessantes Paar, und eine provozierende Gegenüberstellung von Schumann und Wagner. Es erinnert uns zudem an die wichtige Rolle der Klaviertranskriptionen bei der Verbreitung neuer Musik in 19. Jahrhundert. Später sagte ein Kritiker, dass durch Klindworths Transkriptionen die kleine Working Men's Society in England die erste Zuhörerschaft für Wagners *Ring* war – wenn auch ohne Sänger, Inszenierung oder Orchester.¹¹ Schumanns Klavierwerke und Stücke aus Wagners Opern zusammen zu hören verwischte die Trennung zwischen kleineren und größeren Werken und zwischen Instrumental- und Vokalgattungen. Man könnte sagen, dass diese Vorgehensweise sich eigentlich von den öffentlichen Konzerten jener Zeit nicht unterschied. Diese vermischten Arien, Lieder und Sonaten mit Konzerten, Symphonien und Chorwerken. Aber es gibt einen Unterschied zwischen dem Hören von Stücken, die von verschiedenen Gruppen von Instrumenten und Stimmen aufgeführt werden, und dem Hören derselben Stücke auf dem Klavier. Letzteres rückt Schumann und Wagner einander näher.

In Diskussionen von Joseph Rubinstains beißendem Artikel über Schumann in den *Bayreuther Blättern* im Jahre 1879 jedoch wurden die beiden Komponisten auseinandergedrängt.¹² In seiner Reihe von „Critical Excursions“ von 1881 gab Friedrich Niecks zu, dass Wagners steigende Popularität für Schumann sinkende Popularität im Laufe des letzten Jahrzehnts verantwortlich war.¹³ Jedoch stimmte er mit Dr. Langhans' Widerlegung von Rubinstein in der *Deutschen Musiker-Zeitung* (1.11.1879) überein. Langhans schrieb, dass einerseits die relative Stellung Wagners und Schumanns einen Kontrast zwischen dem „Kunstwerk der Zukunft“ und dem Romantizismus des Vormärz

¹⁰ Alfred J. Hipkins, Notizbuch vom Juli 1869, MS 943/1/6 (University of London Library, Senate House).

¹¹ „The Working Men's Society“, in: *The Musical Times* 1, Oktober 1898.

¹² David Irvine, „Wagner and Schumann“, in: *The Musical Standard* 26 vom 13. Oktober 1906, S. 226.

¹³ Friedrich Niecks, „Critical Excursions“, in: *The Musical Times* 22 vom 1. November 1881, S. 623–627; hier S. 626.

darstelle. Jedoch, und dies war für Langhans noch wichtiger, sei es ein Wettkampf zwischen Vokal- und Instrumentalmusik.

Auf ähnliche Weise behauptete ein anonym britischer Kritiker, dass man beim Vergleich von Schumann und Wagner begreifen müsse, dass sie wie Tag und Nacht seien. „Schumann war ein hervorragender Gipfel in einer großartigen Kette.“ („Schumann was a magnificent summit in one great range.“)¹⁴ Wagner gehörte demgemäß in eine andere Landschaft. Wieder war Gattung eine Schlüsselfrage.

Keine Symphonien bedrohen die Beethovens wie die Schumanns. Schumanns Symphonien werden möglicherweise längerfristig gehört werden als Wagners Opern. Der musikalische Mahomet darf gerne herumschimpfen, aber die Oper ist *nicht* das A und O unseres musikalischen Lebens. Nicht das Theater, sondern der Konzertsaal ist ein Tempel.¹⁵ [siehe Anhang Nr. 3]

Den Konzertsaal über das Theater zu stellen, war in Ordnung, so lange Schumann hauptsächlich für seine Symphonien, seine Kammermusik, seine Klavierstücke und Lieder bekannt war, aber mit seiner Chormusik war das nicht so einfach. Dies war zum Teil ein Problem der Gattungsklassifizierung. Englische Kritiker griffen üblicherweise zu dem Begriff „Kantate“, statt die Mischformen von Schumanns Chorwerken einzugestehen. Selbstverständlich waren die Werke auch Mischformen im musikalischen Stil. Hier kam Schumann Wagner am nächsten.

Abgesehen von den bereits erwähnten *Paradies und die Peri*-Konzerten zwischen 1869 und 1887 gab es in den achtziger Jahren Aufführungen des Requiems, der Schlusszene aus *Faust* sowie von *Der Königssohn* und *Des Sängers Fluch* in London, Cambridge und Manchester. Die meisten wurden vom Amateuren oder Studenten gespielt.¹⁶ Die *Szenen aus Goethes Faust* waren besonders problematisch. Ein Artikel über „Faust in der Musik“ von Frank Sewell begann mit einer Anekdote: Er hatte den amerikanischen Dichter und

¹⁴ „Wagner and Schumann: or, the Logic of Criticism“, in: *The Musical Standard* 17 vom 29. November 1879, S. 343–344; hier S. 343.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Das Requiem wurde von der Amateur Musical Union aufgeführt, geleitet von A. H. D. Prendergast am 18. Juni 1869 (ebenso wie *Genoveva* am 6. Juni 1864). Teil 3 des *Faust* wurde von der Cambridge University Music Society zur Aufführung gebracht, geleitet von Charles Stanford, von der Philharmonic Society und zweimal von der Borough of Hackney Choral Association in der Shoreditch Town Hall, geleitet von Ebenezer Prout am 18. November 1878 und am 6. März 1882. Die zwei Chorballaden wurden unter der Schirmherrschaft der London Musical Society zwischen 1879 und 1887 aufgeführt.

Übersetzer Bayard Taylor gefragt, wer seiner Meinung nach der beste Komponist für *Faust* sei. Sewell gab zu, dass er als Antwort „Wagner“ erwartet hatte.¹⁷ Von allen *Faust*-Versionen jedoch, über die Sewell schreibt – Spohr, Berlioz, Boito, Schumann – fand er bei Schumann das „tiefste menschliche Verständnis“ („deepest human insight“). Schumann, so schreibt Sewell, fängt den „tief ethischen und universellen Charakter“ („profoundly ethical and universal character“) Fausts ein. Mit dieser Ansicht spiegelte er Eduard Hanslicks Aussagen über Schumanns Faust wider. Über die Besonderheit Musik in Fausts Verklärung schrieb Hanslick:

Welche modernen Tondichter hätte hier nicht das Gefühl der Unzulänglichkeit zu den gewagtesten Experimenten in Harmonie und Instrumentierung, zu fremdartigster Verkünstelung des Gesanges verführt? Stellen wir uns vor, wie etwa Wagner oder die Weimarrischen das ‚Unbegreifliche‘ ausmalen würden!¹⁸ [siehe Anhang Nr. 4]¹⁹

Leider fanden englische Kritiker die meisten von Schumanns *Szenen* „unbegreiflich“. Die erste komplette Aufführung wurde von Charles Hallé in der St James's Hall in London im Sommer 1882 dirigiert. Alle dachten, dass der lange Reifeprozess diese dreiteilige Version qualitativ unausgeglichen gemacht hatte. Man einigte sich darauf, dass es ein Stück für den Konzertsaal statt für das Theater sei. Die Kritiker gaben zu, dass die „unerhörte Dauer“ des Programms nicht gerade hilfreich war. Vor den *Szenen* kam Mendelssohns *Meeresstille*-Ouvertüre und Beethovens viertes Klavierkonzert.²⁰ Drei Jahre später dirigierte Hallé den zweiten und dritten Teil in Manchester.²¹ Wieder war das Programm nicht hilfreich, wenn auch aus anderen Gründen. Jetzt kamen vor den *Szenen* Glucks Ouverture zu *Iphigenie en Aulide* und Wagners Bearbeitung für Orchester und Chor des Vorspiels der Verwandlungsmusik und der Schlusszene des ersten Aktes von *Parsifal*. Dies war das erste Mal, dass das Publikum in Manchester mehr als das Vorspiel von *Parsifal* zu hören

¹⁷Bayard nannte jedoch Beethoven. Frank Sewell, „Faust in Music“, in: *The Contemporary Review* 52 (1887), S. 370–380, hier S. 377 und 378.

¹⁸Eduard Hanslick, „Scenen aus Goethe's *Faust*, von Robert Schumann (1860)“, in: *Aus dem Concertsaal: Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien 1870, S. 195–198, hier S. 198.

¹⁹Hanslick, „Scenes from Goethe's *Faust* by Robert Schumann (trans. for Dwight's Boston Journal of Music)“, in: *The Musical World* vom 10. August 1878, S. 512.

²⁰D. T., „Schumann's Faust“, in: *The Musical World* 60 (1882), S. 373.

²¹Hallé hatte die St. Cecilia Society in Manchester am 20. März 1876 bei der Aufführung von Teil 3 geleitet.

bekam. Jedoch war Wagners Musik nicht erfolgreich. Nach dem Hören war das Publikum in einer trüben Stimmung. Deshalb war es nicht in der Lage, Schumanns Werk zu würdigen. Ein anderer Kritiker fand die Musik „eintönig und ermüdend“.²² Er schrieb:

Die Ansprüche des Komponisten beruhen auf Werken völlig verschiedener Art; und er hat nie die Weite der Vorstellung oder das Ausmaß der Ideen bewiesen, die einer solchen Musik gebühren, deren angemessene Darstellung die kombinierte Macht von Orchester und Chor benötigt.²³ [siehe Anhang Nr. 5]

Was mich hier interessiert, ist der Gedanke, dass – zumindest auf Seiten der Musiker – Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* als gute Begleiter für eine Konzertaufführung von Wagners *Parsifal* galten. Sicher sind die Werke einander ähnlicher als die Kombination von Klavierwerken und Musikdramen, die die Working Men's Society einst veranstaltete. Vergessen wir das Risiko der Monotonie; eine interessantere Beobachtung ist, dass die Kombinationen auf ein Verständnis einer Verwandtschaft zwischen den Komponisten schließen lassen, die von Kritikern gern ignoriert wurde.

1894 schrieb der norwegische Komponist Edvard Grieg einen langen Artikel über Schumann für das Magazin *Century*. Er bot unter anderem die Gelegenheit, Schumanns Ruf während der Jahrzehnte seit seinem Tod zu überdenken. Grieg bezog sich wiederum auf Rubinsteins Kritik des Komponisten und den Umgang der „tief verwurzelten“ Wagnerianer mit Schumann. Obwohl er zugab, dass Schumann nicht jedermanns Geschmack entsprach, fand er doch Beziehungen zwischen den beiden Komponisten. „Der Himmel verschone mich [...] vor der Anspielung, dass Wagner bewusst einen Impuls von Schumann hätte erhalten können“ („Heaven preserve me [...] from insinuating that Wagner consciously could have received an impulse from Schumann“), frotzelte Grieg, nachdem er suggeriert hatte, dass Schumanns Angewohnheit, das Klavier bzw. das Orchester die Melodie tragen zu lassen, während die Stimme in einem rezitativ-ähnlichen Stil sang, Wagner den Weg gewiesen haben möge. „Aber“, so fuhr er fort, „Tatsache ist, dass Zeitgenossen sich gegenseitig beeinflussen, ob sie es wollen oder nicht [...]. Zwar deutet Schumann Dinge nur an, aus denen Wagner dann ein perfektes System baut. Aber es muss gesagt werden, dass Schumann hier als voraussehender Geist den Baum pflanzte, der

²²C. J. H., „Manchester“, in: *The Musical Standard* 28 (1885), S. 118.

²³„Music in Manchester (from our own correspondent)“, in: *The Musical Times* 26 (1885), S. 141.

später, im modernen Musiktheater, solch glorreiche Früchte trug.“²⁴ [siehe Anhang Nr. 6]

Grieg fand unerwarteten Beistand in der Musikkritik von Englands überzeugtestem Wagnerianer, George Bernard Shaw. Während dieser die Geschichte von *Genoveva* für „reinen Schwachsinn“ hielt, machte er das Zugeständnis, dass einige „wirklich wagnerianische“ Momente darin zu finden seien. Aber der „Gipfel“ von Schumanns dramatischer Musik war, laut Shaw, Teil II der *Szenen aus Goethes Faust*. Hier, so schrieb Shaw, zeige Schumann ein „Gefühl für Harmonie als Mittel emotionalen Ausdrucks“. Er behauptete sogar, dass er durch Schumann zum Verständnis von Goethes *Faust* gelangt war. Anders gesagt, er benutzte ein ähnliches Argument wie in seinem berühmten Traktat „The Perfect Wagnerite“ von 1898: Dass die dramatischen Momente in Wagners *Ring* „außerhalb des Bewusstseins jener Menschen liegen, deren Freuden und Leiden allesamt häuslicher und persönlicher Natur sind, und deren religiöse und politische Vorstellungen auf reiner Konvention und Aberglaube beruhen“.²⁵ [siehe Anhang Nr. 7] In dieser Hinsicht wurde der Zusammenhang zwischen Schumann und Wagner am stärksten betont – nicht als Frage des musikalischen Stils oder als Kampf der Gattungen – sondern laut Shaw als Möglichkeit, der ganzen Tragödie der Menschheitsgeschichte („the whole tragedy of human history“) zu begegnen.

Ein Nachtrag: Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* kamen in England während der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nur selten zur Aufführung. Benjamin Britten's letztes Projekt als Dirigent jedoch war eine Neuaufführung beim Aldeburgh Festival von 1972. Er nahm Kürzungen in Teil III vor und beschloss, wie zuvor auch Hallé, Schumanns frühere Version des *Chorus mysticus* zu benutzen sowie weitere Stellen zu kürzen. Was den meisten Kritikern auffiel, war das Ausmaß, in dem die später komponierten Teilstücke den Einfluss Wagners spüren ließen – offensichtlich in ihrem suchenden dramatischen Stil und ihren kontinuierlichen Melodien.²⁶ Man könnte die Verwunderung der Kritiker der Vergesslichkeit der Geschichte zuschreiben: In der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts war Schumanns Musik hauptsächlich durch Premieren von Werken mit kompromittierenden Hintergrund-

²⁴Zitiert nach „Grieg on Schumann“, in: *The Musical Standard* 46 (3.2.1894), S. 93–94, hier S. 94.

²⁵George Bernard Shaw, *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Ring of the Niblungs*, London 1898, S. 42.

²⁶Joan Chissell, „Star-studded Schumann revival: Schumann's *Faust*, Aldeburgh Festival“, in: *The Times* vom 13. Juni 1972, S. 10; und „Schumann's run of luck“, in: *The Times* vom 19. Januar 1974, S. 9.

geschichten, wie zum Beispiel beim Violinkonzert, bekannt. Die Erinnerung an den Zusammenhang zwischen Schumann und Wagner war ein Schritt auf dem Weg zu einer Neubewertung von Schumanns späten Werken, zu einer Einschätzung des Komponisten als einen Mann seiner Zeit, der auf die Musik und die Welt um ihn herum reagierte. Dies machte ihn in den Augen seines englischen Publikums des 19. Jahrhunderts zu dem, was Shaw „the perfect Wagnerite“ genannt hätte.

ANHANG

1. „The Theatrical and Musical Examiner“, in: *The Examiner* vom 28. Juni 1856, Sp. 2426:
 „Although M. Schumann is one of the leaders of the new German school of music [...] there is nothing indicative of its tenets, nothing outré, in this Cantata; it exhibits none of the absurdities displayed here last season by the conductor, M. Wagner; it has no pretence to anything like originality; it is simply dull.“
2. Z. [Joseph Bennett], „Paradise and the Peri“, in: *The Pall Mall Gazette* vom 19. März 1866, S. 346:
 „*Paradise and the Peri* is weakest precisely where it should be strongest. The larger pieces are prolix and fragmentary, often cacophonous, full of anti-climaxes and queer progressions of harmony, rambling from one key to another, in the style of that redoubtable enemy of keys, Richard Wagner.“
3. „Wagner and Schumann: or, the Logic of Criticism“, in: *The Musical Standard* 17 (1879), S. 343:
 „No symphonies so threaten Beethoven's as Schumann's [...]. Schumann's symphonies may possibly be heard longer than Wagner's operas. For, rant and rave as the Musical Mahomet may, the opera is *not* the be-all-and-end-all wherein musically we live and move and have our being; the concert room rather than the theatre is a temple.“
4. Eduard Hanslick, „Scenes from Goethe's *Faust* by Robert Schumann (trans. for Dwight's Boston Journal of Music)“, in: *The Musical World* vom 10. August 1878, S. 512.
 „What modern composer would not have been tempted by his own sense of insufficiency, to the most ambitious experiments in harmony

and instrumentation to the most far-fetched over-refinement of melody? Imagine how Wagner or the Weimarites would have translated *das Unbegreifliche* (the incomprehensible)!“

5. „Music in Manchester (from our own correspondent)“, in: *The Musical Times* 26 (1885), S. 141:
„The claims of the composer rest upon works of a totally different kind; and he never proved his possession of that breadth of conception, that largeness of idea befitting music demanding for its adequate representation the combined powers of orchestra and choir.“
6. „Grieg on Schumann“, in: *The Musical Standard* 46 (1894), S. 94:
„But it is a fact that contemporaries influence each other, whether they want to or not [...]. It is [...] true that Schumann only hints at the things out of which Wagner constructs a perfect system. But there is this to be said, that Schumann is here the foreseeing spirit who planted the tree which later, in the modern music drama, was to bear such glorious fruit“.
7. George Bernard Shaw, *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Ring of the Niblungs*, London 1898, S. 42:
„[The dramatic moments lie] outside the consciousness of the people whose joys and sorrows are all domestic and personal, and whose religious and political ideas are purely conventional and superstitious.“

Roe-Min Kok

Schumann im anglophonen Kontext

Mehr als 60 Jahre ist es her, seit Gerald Abraham einen Artikel mit dem Titel „Modern Research on Schumann“ in den *Proceedings of the Royal Musical Association* publiziert hat.¹ In diesem Essay stellte Abraham wichtige wissenschaftliche Arbeiten von Wolfgang Gertler, Werner Schwarz, Wolfgang Boetticher und anderen aus der Zeit von 1924 bis 1947 vor. Die von Abraham ausgewählten Studien waren ohne Ausnahme deutschsprachige, und sein primäres Ziel war es, die Leserschaft mit den damaligen neuen Entwicklungen in der Quellenforschung bekannt zu machen. Mein heutiges Referat hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Abrahams Artikel. Wie er erachte auch ich es als nützlich, sich regelmäßig eine Übersicht über die ältere und aktuelle Schumann-Forschung zu verschaffen, um auf Publikationen aufmerksam zu machen, die, aus welchem Grund auch immer, leicht übersehen werden könnten. Doch verfolgt mein Beitrag noch ein anderes Ziel und verdankt seinen Anstoß anderen Umständen. In den letzten zwei Jahren war ich zusammen mit Laura Tunbridge mit der Herausgabe eines neuen Bandes mit dem Titel *Rethinking Schumann* beschäftigt, der dieses Jahr bei Oxford University Press zur Zweihundertjahrfeier erscheinen wird.² Die 18 neuen Beiträge dieser Aufsatzsammlung, welche unter anderem durch die aktuellen intellektuellen Tendenzen in der anglo-amerikanischen Musikwissenschaft geprägt sind, bestätigen ein lebhaftes anglophones Interesse an Schumann im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert. Während der Arbeit an diesem Band fiel mir auf, dass die gegenwärtige anglophone Auseinandersetzung mit Schumann, so seriös sie zweifellos ist, allerdings auch selektiv ausfällt. Gewisse Aspekte von Schumann werden deutlich öfter problematisiert als andere, was besonders im Vergleich mit europäischen Publikationen auffällt. Diese Beobachtung führte mich dazu, die englischsprachige Literatur über Schumann genauer unter die Lupe zu nehmen, um zu untersuchen, auf welche Art und Weise Wissenschaftler, die sich nicht unbedingt auf deutschsprachige Quellen berufen, ihn darstellen. Wer schrieb und schreibt über Schumann, in welchem Stil und in welchen Publikationen? Wer ist die Leserschaft? Welche Seiten von Schumann sprechen sie an? Welche Themen interessieren sie? Und weshalb? Es ist klar, dass der

¹ Gerald Abraham, „Modern Research on Schumann“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association. 75th session* (1948–1949), S. 65–75.

² *Rethinking Schumann*, hrsg. von Roe-Min Kok und Laura Tunbridge, New York-Oxford (Oxford University Press) 2010.

Umfang einer solchen Untersuchung möglicherweise sehr groß ist. Indem ich in diesem Referat versuchen werde, wenn auch nicht alle, so doch einige dieser Fragen zu beantworten, möchte ich hier einen ersten Überblick über das anglophone Verständnis von Schumann skizzieren.³

Die erste und zentrale Frage war für mich, welche Quellen und Datenbanken zu konsultieren und wie sie zu finden wären. Nach einigem Überlegen und aus pragmatischen Gründen entschied ich mich dazu, meine Suche auf die Hilfsmittel, die nordamerikanischen Schumann-Forschern üblicherweise zur Verfügung stehen, zu beschränken. Hier kommt insbesondere den Online-Bibliothekskatalogen von drei Institutionen mit wichtigen Musikbeständen besondere Bedeutung zu: Harvard University, University of Toronto und die Eastman School of Music. Dazu kommen die sechs Datenbanken für Abschlussarbeiten und Dissertationen: ProQuest, Doctoral Dissertations in Musicology, Music Theory Online Dissertation Index, Centre for Research Libraries, Theses Canada Portal und der Index to Theses in Great Britain and Ireland; weiterhin habe ich die Musik-Datenbank RILM berücksichtigt. Ich führte meine Suche in den ersten Monaten dieses Jahres mit der Stichwortkombination „Robert Schumann“ in allen Suchfeldern durch. Außerdem beschränkte ich mich auf Schriften in englischer Sprache. Nachdem ich Einträge, die den Komponisten nur peripher erwähnen, ausgesondert hatte, verblieben fast 470 Belege, deren ältester von 1860 und deren jüngste aus diesem Jahr stammen. Die Zeitspanne meiner Studie umfasst also 150 Jahre. Obschon die von mir zusammengestellte Liste noch erweitert werden kann, sowohl was die Anzahl der Schriften als auch die Zeitspanne angeht,⁴ glaube ich, dass die Art und der Umfang der von mir gefundenen Schriften für die englischsprachige Schumann-Literatur insgesamt repräsentativ sind.⁵

Als nächstes bestimmte ich die Gattungen der Schriften. Ich unterschied sechs Kategorien: 1) Primärquellen, 2) Biographien/Leben & Werke, 3) Studien, 4) Abschlussarbeiten/Dissertationen, 5) Artikel/Buchkapitel und 6) An-

³Andere haben Aufführungen von Schumanns Werken im anglophonen Raum nachgespürt. Siehe Nancy Reich, „Robert Schumann's Music in New York City, 1848–1898“, in: *European Music and Musicians in New York City, 1840–1900*, ed. John Graziano, Rochester-New York (University of Rochester Press) 2006, S. 10–28; und Nicholas Marston, „The most significant question of the day: Schumann's music in Britain in the later nineteenth century“, in: *Robert und Clara Schumann und die nationalen Musikkulturen des 19. Jahrhunderts. Bericht über das 7. internationale Schumann-Symposium am 20. und 21. Juni 2000 im Rahmen des 7. Schumann-Festes, Düsseldorf*, hrsg. von Matthias Wendt (= Schumann Forschungen, Bd. 9), Mainz-London-Paris (Schott) 2005, S. 153–165.

⁴Beispielsweise durch Hinzufügen der Ergebnisse einer Suche in JSTOR.

⁵Die RILM-Suche ergab beispielsweise nicht die Einträge, die ich erwartet hatte.

dere. Alle Reprints und Neuauflagen habe ich einzeln mitgezählt, da sie ein erneutes oder anhaltendes Interesse dokumentieren.

Tabelle 1: Englischsprachige Schriften über Robert Schumann, ca. 1860 bis ca. 2010

Jahrzehnt	Primär- quellen	Biogra- phien/ Leben & Werke	Studien	Abschluss- arbeiten/ Disserta- tionen	Artikel/ Buchka- pitel	Andere
1860er	1					
1870er	2	2	1			
1880er	2	3				4
1890er	1	2	2			
1900er	1	6	1			
1910er		1				
1920er	1	2	2			
1930er		2	1	3		
1940er	1	3	1	4		4
1950er	3	5	1	2		2
1960er	1	2	11	10		3
1970er	1	4	10	23	14	6
1980er	2	6	4	26	27	9
1990er	4	1	6	57	28	13
2000er	2	4	12	57	51	12
2010er ff.	[1]		[2]	[7]		
Summe	22	43	52	182	120	53

Die Resultate in der Tabelle sind leicht zu verstehen, doch möchte ich auf drei der Kategorien näher eingehen. Die Kategorie „Studien“ umfasst Bücher und Aufsatzsammlungen, die sich in erster Linie mit Aspekten von Schumanns Musik beschäftigen. „Abschlussarbeiten/Dissertationen“ bezieht sich auf Bachelor-Arbeiten (undergraduate theses), Master-Arbeiten (Master’s theses) und zwei Arten von Doktorarbeiten: die Dissertation, die zum Grad des Doctor of Philosophy führt (in Musikwissenschaft und anderen Disziplinen) und die von InstrumentalistInnen, SängerInnen und DirigentInnen verfasste Dissertation, die zum Grad des Doctor of Musical Arts führt. Ich werde auf letztere zurückkommen. In die Kategorie „Andere“ habe ich journalistische Schriften, Unterhaltungsliteratur, bibliographische Werke (Indizes, Liedtexte), Diskographien, illustrierte Partituren und Konzertführer für romantisches Repertoire aufgenommen. Diese wenden sich eher an Nichtspezia-

listen, im Unterschied zu den anderen fünf Kategorien – mit der möglichen Ausnahme der „Biographien“.⁶

Es ergaben sich gewisse Überlappungen zwischen den sechs Kategorien, mit denen ich je nach Fall verschieden verfuhr. Während beispielsweise „Primärquellen“ oft in freistehenden, einbändigen Schriften publiziert wurden (wie etwa *On Music and Musicians*), erschienen kürzere Primärquellen manchmal in Aufsatzsammlungen, die ich unter „Studien“ mitzählte. Dies war zum Beispiel beim von R. Larry Todd edierten Band *Schumann and His World* der Fall. In diesem und ähnlichen Fällen reihte ich die Primärquelle unter „Studien“ ein. Des Weiteren warfen Aufsatzsammlungen die Frage auf, ob jeder Aufsatz einzeln oder jeweils der ganze Band als eine Studie gezählt werden sollte. Ich entschied mich dazu, Bände, die wie *Schumann and His World* sich primär mit Schumann befassen, als „Studie“ zu erfassen, während ich Aufsätze über Schumann in Buchpublikationen über andere Themen wie *Mendelssohn and Schumann* oder *Music, Motor Control and the Brain* als einzelne Buchkapitel zählte. In einem Fall wie dem vorwiegend deutschsprachigen Band *Schumanniana nova* habe ich englischsprachige Aufsätze individuell als Buchkapitel erfasst. Im Rahmen dieser Untersuchung verzichtete ich auf Buch- und Konzertrezensionen, wie auch auf Konzertprogramme mit Schumanns Musik, die von Kandidaten für den Grad des Doctor of Musical Arts eingereicht wurden. (Beispielsweise fand ich allein an der University of Michigan at Ann Arbor rund vierzig Doktoranden-Rezitals, die ein oder mehrere Werke von Schumann enthielten.) Um mir schließlich einen Begriff von der Akzentverlagerung im anglophonen Interesse an Schumann über die Zeitspanne von 150 Jahren machen zu können, habe ich die Daten in der Tabelle nach Jahrzehnten aufgeteilt.

Ich möchte zuerst auf die Summen in der untersten Zeile und dann detaillierter auf jede Kategorie und bestimmte Trends in der englischsprachigen Schumannliteratur eingehen. Es fällt auf, dass die kleinste Anzahl Publikationen die „Primärquellen“ betrifft. Hier ist außerdem die chronologische Verteilung am ausgeglichensten: Das heißt, in jedem Jahrzehnt seit den 1860er Jahren wurde mindestens eine von Schumanns Schriften in englischer Übersetzung publiziert oder wiederaufgelegt. Dies mit Ausnahme der 1910er und 1930er Jahre, wohl als Folge sozio-ökonomischer Umstände, des Ersten Weltkriegs beziehungsweise der Weltwirtschaftskrise. Die Spalte der „Biographien“ zeigt einen ähnlich stabilen Verlauf, mit leicht erhöhten Zahlen. In einem ge-

⁶Weil Biographien Clara Schumanns auch von Robert handeln, sind sie dieser Kategorie zugerechnet worden.

wissen Sinne ist dies nicht überraschend: Das Erscheinen von Primärquellen liefert die Grundlage für das Verfassen von Biographien. Was vielleicht überraschen mag, ist die große Anzahl von Schumann-Biographien auf Englisch insgesamt, nämlich nicht weniger als 43 Nacherzählungen, davon die jüngste von John Worthen von vor erst ein paar Jahren. Dies ist ein Zeichen dafür, dass die Lebensgeschichten von Robert und Clara Schumann stets viel Resonanz bei anglophonen Autoren und Lesern fanden und finden.

Die nächste Spalte, „Studien“, umfasst Schriften in Buchform über Schumanns Musik, die oft nach Gattung behandelt ist. Während die erste Publikation dieser Art bereits aus den 1870er Jahren stammt – Franz Hueffers Studie der Schumann-Lieder von 1874 – und solche Studien in allen außer drei Jahrzehnten erschienen sind, waren sie bis in die 1950er Jahre zahlenmäßig eindeutig den Biographien unterlegen. Daraus kann man schließen, dass bis dahin Einzelstudien bei Lesern und Autoren weniger Anklang gefunden haben. Ende der fünfziger Jahre waren beispielsweise bereits 26 englischsprachige Biographien erschienen, im Vergleich zu nur neun Studien über Schumanns Musik. Diese Situation änderte sich am Beginn der 1960er Jahre abrupt, als die Anzahl Studien stark anstieg. Zwischen 1960 und dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts zählen wir 43 Studien, im Vergleich zu 17 Biographien. Interessanterweise lässt sich ein ähnlicher Umschwung um die 1960er Jahre in den nächsten zwei Spalten erkennen, den „Abschlussarbeiten/Dissertationen“ und den „Artikeln/Buchkapiteln“. In beiden Kategorien findet man wenig bis in die 1960er beziehungsweise 1970er Jahre; dann schießen die Zahlen dramatisch in die Höhe, und der Trend hat sich bis heute fortgesetzt.⁷ Die Einträge in diesen beiden Kategorien sind die insgesamt zahlenmäßig am stärksten vertretenen. Die letzte Spalte enthält, wie bereits erwähnt, ein breites Spektrum an Schriften, die sich primär ans anglophone Laienpublikum wenden. So betrachtet, ist das Interesse an diesen Schriften mit demjenigen an den Biographien vergleichbar.

Ich möchte jetzt auf allgemeine Tendenzen in der englischsprachigen Schumannliteratur zu sprechen kommen, wie sie sich in meiner Zusammenstellung abzeichnen. Meine erste Beobachtung bezieht sich auf die Daten aus den 1960er und 1970er Jahren, wo in drei Kategorien ein starker Anstieg zu erkennen ist, nämlich in den „Studien“, „Abschlussarbeiten/Dissertationen“ und „Artikeln/Buchkapiteln“. Ich gehe davon aus, dass die Hauptursache dieser Zunahme institutionell begründet ist. Beginnend in den sechziger und siebzi-

⁷ Artikel/Buchkapitel sind meist in RILM zu finden, das 1967 beginnt. JSTOR stellt eine alternative Suchmaschine für frühere Einträge dar.

ger Jahren fasste Schumann Fuß in den anglophonen akademischen Institutionen und erfreut sich seither großer und ungebrochener Beliebtheit.⁸ Das deutlichste Indiz dafür sind die 182 Dissertationen und Abschlussarbeiten, die ich fand, von denen 95% seit den sechziger Jahren verfasst wurden. Wie erwähnt, bestehen diese aus Bachelor-Arbeiten, Master-Arbeiten und zwei Arten von Dokortarbeiten: Den Dissertationen zum Doctor of Philosophy (PhD) und zum Doctor of Musical Arts (DMA). Die überwiegende Mehrzahl in dieser Kategorie sind Doktorarbeiten, 151 von 182, das heißt 83%. Unter diesen sind 67 PhD-Dissertationen in Musikwissenschaft oder Musiktheorie, deren Anzahl allerdings von den 79 DMA-Dissertationen übertroffen wird. Es scheint, dass das Wachstum der DMA-Programme in Nordamerika seit den fünfziger Jahren bedeutend zur anglophonen Literatur über Schumann beigetragen hat. Da ich glaube, dass dieses Studienprogramm im kontinentalen Europa noch kaum Fuß gefasst hat, möchte ich kurz darauf eingehen. Das Doctor-of-Musical-Arts-Programm – neben D. M. A. auch A. Mus. D. oder D. Mus. abgekürzt – richtet sich an hochqualifizierte Instrumentalisten, Komponisten und Dirigenten, die während den drei oder vier Jahren des Programms neben ihrer praktischen Tätigkeit auch Forschung historischer oder anderer Art betreiben. Normalerweise verdienen sich Studierende ihren Grad mit einer Kombination von Aufführungen eines breiten Repertoires, Seminararbeiten, Prüfungen und schließlich einer Dissertation von etwa 100 Seiten. In Bezug auf Länge und Umfang ist diese Arbeit vergleichbar mit nordamerikanischen Master-Arbeiten in Musikwissenschaft. Gewisse Universitäten, wie die University of Michigan at Ann Arbor, die ein großes DMA-Programm unterhält, geben den Kandidaten auch die Option, die schriftliche Arbeit durch weitere Rezitals zu ersetzen.⁹ Jede(r) Kandidierende wird von einem akademischen Forscher sowie vom jeweiligen Instrumental-, Vokal- oder Dirigierlehrer betreut. Soviel mir bekannt ist, stammt das Konzept des Abschlusses Doctor of Music aus Großbritannien, wo 1883 das Royal College of Music ein exklusives königliches Privileg erhielt, solche Grade zu verleihen. Diese wurden allerdings über ein Jahrhundert lang ausschließlich ehrenhalber vergeben; erst 1995 führte das College ein eigentliches Studienprogramm ein, welches

⁸ Allein von der Anzahl her scheint Schumann eine stärkere Präsenz in der höheren Bildung als beim breiten Publikum aufzuweisen, mit der möglichen Ausnahme seiner Präsenz in Konzertprogrammen, die ich nicht in diese Untersuchung einbezogen habe.

⁹ University of Michigan DMA program descriptions.

zu diesem Grad führt.¹⁰ Meines Wissens gibt es diesen Grad an nordamerikanischen Universitäten seit 1955.¹¹ Die erste DMA-Arbeit über Schumann, die ich finden konnte, stammt von Dean Elmer Boal an der University of Colorado in Boulder. Der Titel lautet: *A comparative study of existing manuscripts and editions of the Robert Schumann Sonata in F sharp minor Opus 11, for piano*. Die Zahl solcher Arbeiten ist seither stark angewachsen:

Jahrzehnt	Dissertationen (DMA)	Dissertationen (PhD in Musikwissenschaft o. Musiktheorie)	Bachelor- und Masterarbeiten	Summe
1990er	27	24	6	57
2000er	23	23	11	57

Wie aus der Tabelle zu ersehen ist, waren 27 der insgesamt 57 Abschlussarbeiten und Dissertationen in den neunziger Jahren DMA-Arbeiten, und 23 im vergangenen Jahrzehnt. Im Vergleich dazu gab es 24 beziehungsweise 23 PhD-Dissertationen in den beiden letzten Jahrzehnten.

Aus meiner Zusammenstellung kann man auch deutlich die Hauptinteressen an Schumann in der englischsprachigen Literatur ablesen. Diese gelten vorwiegend seiner Biographie, der Klaviermusik und den Liedern. Das kontinuierliche Erscheinen von Biographien reicht von einer Übersetzung aus dem Jahre 1871 von Wasielewskis *Life of Robert Schumann* bis zu Worthens *Robert Schumann: Life and Death of a Musician* von 2007. Dazwischen gab es viele andere wie Robert Schaufflers *Florestan: The life and work of Robert Schumann* von 1945, Percy Youngs *Tragic muse: the life and works of Robert Schumann* von 1961 und natürlich die enorm einflussreiche Biographie von John Daverio, *Robert Schumann: herald of a „new poetic age“* von 1997. Schumanns Lebensgeschichte reicht auch in andersartige Schriften hinein: Da gibt es fünf PhD-Dissertationen – zwei in Schulpädagogik, zwei in Komposition und eine in „Creative Writing“ –, deren Themen von musikalischer Synästhesie zu Schumanns Alter Egos Florestan und Eusebius reichen und zeigen, dass Schumanns Fantasiewelt auch von Wissenschaftlern außerhalb der Musik anerkannt und rezipiert worden ist, und zwar wohl wegen des vorherrschenden

¹⁰Royal College of Music D.Mus. brochure, 1. Die Universität von Cape Town, Südafrika, bietet einen D.Mus. nach diesen Vorgaben an. (Stewart Young, *Thesis on tempo and character in Beethoven and Schumann*, 1979).

¹¹Nach Wikipedia (19. April 2010) war das erste DMA-Programm an der Boston University angesiedelt. Dies ist nicht auf der Website der BU zu finden.

den Interesses an seiner Biographie.¹² Bestimmte Aspekte seiner Biographie sind in der englischsprachigen Unterhaltungsliteratur besonders populär. Dazu gehören erstens die Romanze mit Clara Wieck in Claire Marston Jelliffs Theaterstück *The courtship of Robert Schumann* von 1947, Elisabeth Kyles Buch *Duet* von 1968 und *Will you marry me? Proposal letters of seven centuries* von Helene Scheu-Riesz. Zweitens gilt das Interesse der Schriftsteller Schumanns berühmter Introvertiertheit, so etwa in Mary Olivers *Dreamwork* von 1986. Drittens geht es um den Verlauf seiner seelischen Krankheit, wie in Julie Schumachers *An explanation for chaos* von 1997, George Grahams *Philosophy of Mind* von 1998 und Eckart Altenmüllers *The end of the song* von 2006. Und schließlich haben sich Schriftsteller auch mit Schumanns Auseinandersetzung mit seinem Schwiegervater beschäftigt, so in Robert und Marilyn Aitkens *Law makers, law breakers and uncommon trials* von 2007, und mit der Beziehung des Ehepaars Schumann zu anderen, wie in Morley Torgovs *Murder in A major* von 2008.

Wie vorher erwähnt befasst sich die anglophone Schumann-Literatur vorwiegend mit seiner Klaviermusik und den Liedern. Unter Ausschluss von „Primärquellen“ und „Biographien“ machen die Schriften über die Klaviermusik 34%, diejenigen über die Lieder 19% aus; zusammen ergibt dies mit 53% gut die Hälfte der Schriften, die ich gefunden habe. Es impliziert, dass im anglophonen Bereich Schumanns Klaviermusik und Lieder bekannter sind als der Rest seiner Musik. Meine Zusammenstellung führte noch zu einer weiteren interessanten Beobachtung: Beinahe die Hälfte der Schriften über diese beiden Werkgruppen wurden von Frauen verfasst (bei der Gesamtzahl der erfassten Schriften über die Klaviermusik und Lieder von 216 stammen 67 über Klaviermusik und 27 über Lieder von Frauen). Bereits einige der frühesten Übersetzer von Schriften über Schumann zwischen 1870 und 1910 waren Frauen, wie Fanny Raymond Ritter, Abby Langdon Alger, Helen D. Tretbar und Hannah Bryant. Ausgehend davon, was uns heute über die im neunzehnten Jahrhundert akzeptierte Beschäftigung der Frauen der Mittel- und Oberklasse bekannt ist – unter anderem, dass sie Fremdsprachen lernten, Klavier spielten und sangen –, macht es den Anschein, dass Schumann-Studien im anglopho-

¹²Hinsichtlich seines Einflusses auf zeitgenössische Komponisten siehe Ulrich Mahlert, „Schumanns *Sechs Gesänge* op. 107: Zur Werkstruktur, zur Vertonungsweise, zur zeitgenössischen Rezeption und zur Bearbeitung für Sopran und Streichquartett von Aribert Reimann“, in: *Der späte Schumann*, hrsg. von Ulrich Tadday, München (edition text + kritik) 2006, S. 163–181; und Jörn Peter Hiekel, „The compositional reception of Schumann's music since 1950“, in: *The Cambridge Companion to Schumann*, hrsg. von Beate Perrey, Cambridge (Cambridge University Press) 2007, S. 252–267.

nen Bereich deutlich vom Talent der Frauen profitierten. Interessanterweise scheint sich diese Tradition fortgesetzt zu haben: In der jüngsten Vergangenheit haben sich viele Verfasserinnen von Abschlussarbeiten und Dissertationen ebenfalls auf die Klaviermusik oder Lieder konzentriert.

Weiteres ließe sich anhand der von mir zusammengetragenen Daten untersuchen, wie zum Beispiel die Tendenz immer häufiger auftretender analytischer Arbeiten zu Schumanns Kompositionstechnik, das Problem des spezialisierten *versus* nichtspezialisierten Autors sowie die Qualitätsunterschiede in der englischsprachigen Schumannliteratur durch alle Kategorien hindurch. Im Interesse der Zeit komme ich hier zum Schluss. So weitgefächert meine Zusammenstellung der anglophonen Schumannliteratur ausfällt, so sehr hoffe ich, dass ich mit meiner Übersicht ein klareres Bild von Schumanns Bedeutung in der angloamerikanischen Welt vermitteln konnte.

Damien Ehrhardt

Zur Schumann-Rezeption im Frankreich der 1830er Jahre

In seinem Artikel über „Schumann und Frankreich“ stellt Serge Gut die Rezeptionsgeschichte des deutschen Komponisten in Frankreich als eine allmähliche Aufnahme der Werke in drei Phasen dar. blieb seine Musik während der ersten Phase (1837–ca. 1860) einem kleinen Kreis vorbehalten, so gewinnt sie an Bedeutung von 1860 bis ca. 1890. Nach dieser Übergangsphase zeichnet sich ein den Zeitraum von 1890 bis heute umfassende dritte Etappe ab, welche durch die Stabilisierung der Schumann-Rezeption gekennzeichnet ist.¹ Bei aller Relevanz dieser Periodisierung gibt sie den Eindruck einer schrittweisen, quasi linearen Aneignung des Schumannschen Werks in Frankreich. Auch verursacht die Variabilität der Musikfelder, die nichts Feststehendes sind, die kontinuierliche Änderung der Rezeptionslage. Über die Komplexität dieser Situationen hinaus kann man zwischen Phasen intensiver transnationaler Mediation und Latenzphasen unterscheiden. So sind die 1830er Jahre und der Beginn der 1840er, sowie die Phase 1861–1905 durch einen intensiven Austausch gekennzeichnet. Dagegen bilden die Jahre 1848–1861 eine Latenzphase.² Ich werde hier den Fokus auf die Phase intensiver Mediation der 1830er Jahre setzen, in der eine primär publizistische Zusammenarbeit zwischen Leipzig und Paris zustande kam.

Chopins Variationen op. 2

Wie es Winfried Kirsch bemerkte, begegnete Schumann Chopins Variationen op. 2 als Pianist, als ‚romantischer‘ Ästhetiker und als Musikrezensent.³ Der am 7. Dezember 1831 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschienene Artikel „Hut ab, ihr Herrn, ein Genie“ ist überhaupt Schumanns erste Musikrezension. Sein ‚geheimnisvoll-poetischer Stil‘ entspricht dem von Katherine Ellis als ‚creative criticism‘ bezeichneten Verfahren, die Bewegungen der Musik durch einen narrativen Prozess zu verdeutlichen.⁴ Obwohl dieses

¹Serge Gut, „Schumann und Frankreich“, in: *Robert Schumann und die französische Romantik*, hrsg. von Ute Bär, Mainz 1997, S. 13–23.

²Damien Ehrhardt, „Transkulturelle Vermittlung im musikalischen Feld am Beispiel der Schumann-Rezeption in Frankreich (1834–1914)“, in: *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen*, Stuttgart und Weimar 2007, S. 75–83.

³Winfried Kirsch, „Robert Schumanns Chopin-Bild“, in: *Melos/NZ*, 1978, S. 195.

⁴Katherine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette musicale de Paris*, Cambridge 1995, S. 17 f.

Verfahren sowohl im Umkreis der Pariser *Revue musicale* als auch später bei der *Neuen Zeitschrift für Musik* sehr verbreitet war, blieb dieser erste Kontakt mit der Pariser Musikszene (die Chopin selbst erst einige Monate zuvor betreten hatte) auf diese Rezension beschränkt. Chopin äußerte sich nicht öffentlich zu diesem Artikel. Auch blieb letzterer insgesamt dem Werk Schumanns gleichgültig gegenüber. Da die Verbindung einseitig ist, wird es zu keiner deutsch-französischen Mediation dank dieser Rezension kommen.

Richault und die französischen Erstdrucke Schumannscher Werke

Simon Richault, der sich in Frankreich einen Namen als Verleger und Verbreiter der deutschen Instrumentalmusik gemacht hatte, war der erste, der Schumann in seinem Land veröffentlichte. Die in den 1830er Jahren erschienen Parallelausgaben entsprachen den in Frankreich beliebten Gattungen wie Variationszyklen, Etüden oder leichten Stücken.⁵ Seit Ende des 18. Jahrhunderts gab es Verbindungen zwischen Verlegern des französischen und des deutschsprachigen Kulturraums. Simon Richault z. B. pflegte Kontakte zu André, Haslinger, Schubert, Schott und Hofmeister.⁶ Auch erschienen die ersten von Richault gedruckten Werke ursprünglich bei seinen Geschäftspartnern Hofmeister (op. 3; 5 und 10) und Haslinger (op. 13). Der Kontakt mit Richault ist offenbar weniger auf Schumann selbst zurückzuführen⁷ als auf die internationalen Kontakte dieses Verlegers, der als Initiator der Wahrung musikalischen Eigentumsrechts wirkte. Es handelt sich bei dem Beispiel Richaults nur um einen indirekten Kontakt mit Frankreich, der aber zur Verbreitung der Werke beitrug.

Schumanns Improm(p)tu(s) op. 5

Nach der Wahrung musikalischen Eigentumsrechts sollte das Erscheinen von internationalen Parallelausgaben zu einem gleichen Termin in den einzelnen Ländern geschehen.⁸ Und so ist auch die zeitliche Nähe vieler französischer

⁵Damien Ehrhardt, „Der französische und der deutsche Erstdruck von Robert Schumanns *Carnaval* op. 9“, in: *Robert Schumann und die französische Romantik*, hrsg. von Ute Bär, Mainz 1997, S. 205.

⁶Anik Devriès-Lesure, „Un siècle d'implantation allemande en France dans l'édition musicale (1760–1860)“, in: *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris 2002, S. 37.

⁷Im Briefwechsel zwischen Schumann und Hofmeister ist von den französischen Drucken nicht die Rede („Der Briefwechsel Robert und Clara Schumann mit dem Verlag Friedrich Hofmeister 1832 bis 1852“, hrsg. von Thomas Synofzik, in: *GA Briefe, III/3*, S. 197–279).

⁸*GA Briefe, III/3*, S. 218.

und deutscher Erstdrücke Schumannscher Werke zu verstehen. Dies ist auch der Fall bei den *Impromptus sur une romance de Clara Wieck* op. 5, einer Eigenveröffentlichung Schumanns im Selbstverlag, welche aber unter dem Etikett Hofmeisters im August 1833 erschien. Die Titelseite der französischen Edition spielt auf den Ruf von Clara Wieck als Klaviervirtuosin und Reisekünstlerin an. Die *Impromptus* kamen offensichtlich zwischen August 1833 und April 1834 in Paris heraus, wenn man annimmt, dass diese Ausgabe der deutschen Edition folgt: Erstens sind die *Impromptus* in einem ca. 1834 datierten Verlagskatalog vermerkt;⁹ zweitens geschieht der Druck noch vor der Rezension des Werks durch die Zeitschrift *Le Pianiste* im April 1834.¹⁰ Diese Rezension bezog sich auf den französischen Erstdruck, da der Verleger dort die Pluralmarkierung -s im Titel vergaß und der Rezensent sich über die Dimensionen dieses *Impromptus*, das 12 Nummern umfasst, wunderte. Die deutsche Edition hat zwar die durch Schumann selbst angegebene falsche Orthographie von ‚Impromptus‘ ohne *p* übernommen, dennoch gibt sie dieses Wort mit der korrekten Pluralmarkierung an.¹¹

Das fehlende Pluralzeichen erschwerte erheblich die Rezeption der *Impromptus* in Frankreich, wie es folgender Textstelle aus *Le Pianiste* zu entnehmen ist, welche die Dimensionen des Werkes mit der sagenhaften Statur der Einwohner Patagoniens vergleicht:

Lorsqu’au commencement du seizième siècle Magellan découvrit la terre des Patagons, les bruits les plus ridicules circulèrent sur la taille gigantesque de ses habitants; cependant après les temps d’exagération, vinrent ceux de la réalité, et il est avéré maintenant que dans ce pays les petites femmes ont cinq pieds et demi, ce qui est fort raisonnable; c’est probablement pour les demoiselles patagonaises que Schumann a composé cet impromptu, gigantesque en tous points; ah! M. Schumann, à en juger sur vos impromptus, de quelle taille sont donc les fruits de vos loisirs?¹²

Und auch wenn das -s im Titel vorgekommen wäre, der Rezensent hätte auf jeden Fall Schwierigkeiten mit diesem nicht einfach spielbaren und frei-

⁹ *Deuxième partie du Catalogue ou 1er supplément du fonds de musique de Simon Richault*, Paris [ca. 1834], S. 21: „SCHUMANN. OEuv. 5. Impromptu sur une romance de C. Wieck“

¹⁰ *Le Pianiste* 6, April 1834, S. 89.

¹¹ *GA Briefe*, III/3, S. 226. Die von Schumann in seinem Brief vom 3. Juli 1833 an den Verlag Friedrich Hofmeister vorgeschlagene Titelseizung ist folgende: „Impromptus / sur une Romance de C. Wieck [...]“

¹² *Le Pianiste* 6, April 1834, S. 89.

polyphonen Werk gehabt. Er verstand die Lösung nicht, große Mittel zu benutzen und dabei nicht einmal brillieren zu können.¹³

Schlesinger und die *Revue et Gazette musicale*

Hofmeister ermöglichte den Verkauf von Paralleleditionen in Frankreich. Diese waren zu Schumanns Zeiten üblich, um einen internationalen Ruf zu erlangen. Im April 1834, zur selben Zeit als die *Impromptus* op. 5 in Frankreich heftig kritisiert wurden, gründete Schumann mit Schunke, Wieck, Knorr und Stegmayer die *Neue (Leipziger) Zeitschrift für Musik*. Diese Gründung stellte Schumanns literarisch-musikalische Doppelbegabung in den Vordergrund und trug zur Intensivierung der deutsch-französischen Vermittlung zwischen Paris und Leipzig in den 1830er Jahren bei.

Noch im April 1834 wandte sich Schumann an den Verlag Schlesinger in Berlin mit der Bitte um Zusendung von Musikalien.¹⁴ Heinrich Schlesinger hatte regelmäßigen Kontakt mit Moritz (oder Maurice) Schlesinger in Paris, dem dortigen Verleger und Chefredaktor der *Revue et Gazette musicale de Paris*. Wahrscheinlich machte Heinrich Schlesinger Schumann auf Liszts 1833 angefertigte Transkription der *Symphonie fantastique* von Berlioz aufmerksam. Diese ist 1834 in Paris im Verlag seines Bruders erschienen. Im Brief vom 7. März 1835 von Heinrich Schlesinger an Schumann ist zu lesen: „Wegen Berlioz Sinfonie arr. p. Liszt habe heute nach Paris geschrieben und werde seiner Zeit die erhaltene Antwort mitzuteilen d. Vergnügen haben.“¹⁵

Die Rezension der *Symphonie fantastique*, deren Grundlage Liszts Transkription war, erschien in der *Neuen Zeitschrift für Musik* zwischen dem 3. Juli und dem 14. August 1835. Dennoch stellte diese Rezension nicht den ersten Beitrag dieser Zeitschrift zu Berlioz dar. Bereits im Februar 1835 verfasste Heinrich Panofka den Aufsatz „Aus Paris. Ueber Berlioz und seine Compositionen“,¹⁶ der u. a. eine biographische Skizze des Komponisten und eine Besprechung der *Symphonie fantastique* beinhaltet.¹⁷ Panofkas positive Ausführungen kontrastierten so sehr mit Fétis' ablehnender Kritik, die am 1.

¹³ Damien Ehrhardt, „Die Schumann-Rezeption im Frankreich des 19. Jahrhunderts im Lichte der französischen Erstdrucke“, in: *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Christin Heitmann, Oldenburg 2006, S. 107.

¹⁴ *GA Briefe* III/6, S. 128.

¹⁵ *GA Briefe*, III/6, S. 159.

¹⁶ *NZfM* II/17, 27. Februar 1835, S. 67–69; II/18, 3. März 1835, S. 71 f.

¹⁷ Rainer Kleinertz, „Schumanns Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique* anhand der Klavierpartitur von Liszt“, in: *Robert Schumann und die französische Romantik*, Mainz 1997, S. 144.

Februar desselben Jahres in der *Revue musicale* erschien,¹⁸ dass Schumann sich entschloss, eine Übersetzung der Rezension von Fétis in der *Neuen Zeitschrift für Musik* mit einer erläuternden Vorbemerkung der Redaktion am 19. Juni 1835, kurz vor Erscheinen seines eigenen Artikels, zu veröffentlichen:

Die über dasselbe Werk geschriebenen Briefe von Heinrich Panofka schienen uns mit dem geringschätzenden Ton der Fétisschen Recension in so interessantem Widerspruche zu stehen, daß wir flugs nach Paris um die Symphonie selbst schrieben. Seit einigen Wochen befindet sie sich in unsern Händen. [...] Unser Urtheil folgt so bald wie möglich nach.¹⁹

Wie bereits erwähnt, hat Schumann die Partitur nicht, wie angegeben, *selbst* bestellt, sondern durch die Vermittlung des Verlags Schlesingers in Berlin.

Nach dem Erscheinen von Schumanns Rezension wollte sich Berlioz bei seinem deutschen Kollegen mit einem am 19. Februar 1837 in der *Revue et Gazette musicale* erschienenen offenen Brief bedanken, in dem er sich fast ausschließlich mit seinen eigenen Werken beschäftigt und die Kompositionen seines Korrespondenten nur aus Höflichkeitsgründen erwähnt. Da Berlioz Schwierigkeiten hatte, das Schumannsche Oeuvre zu beurteilen, fragte er Liszt in einem Brief vom 22. Mai 1837, ob er nicht geneigt wäre, die *Impromptus* op. 5, die *Sonate* op. 11 und das *Concert sans orchestre* op. 14 zu besprechen.²⁰

Diese Besprechung erschien am 12. November 1837 in der *Revue et Gazette musicale*. Unter den Werken seiner Zeit erkannte Liszt am meisten Individualität, Neuigkeit und Wissen im Schaffen Schumanns und Chopins. Die *Impromptus* wurden sogar mit Beethovens Eroica- und Diabelli-Variationen sowie mit Bachs Goldberg-Variationen in Verbindung gebracht.²¹

Schumanns *Carnaval* für die Franzosen

Noch vor dieser Würdigung erschien der französische Erstdruck des *Carnavals* op. 9 als Beilage der *Revue et Gazette musicale* am 30. Juli 1837, kurz vor dem deutschen Erstdruck, der im August 1837 bei Breitkopf und Härtel

¹⁸ *Revue musicale* IX/5, 1. Februar 1835, S. 33–35.

¹⁹ *NZfM* II/49, 19. Juni 1835, S. 197.

²⁰ Siehe Serge Gut, „Schumann und Frankreich“ (wie Anm. 1), S. 15; Rainer Kleinertz, „Schumanns Rezension von Berlioz' Symphonie fantastique“ (wie Anm. 17), S. 149.

²¹ Franz Liszt, „Compositions pour piano, de M. Robert Schuman“ [sic], in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, IV/46, 12. November 1837, S. 488.

veröffentlicht wurde. Am 11. Juni 1836 bot Schumann den *Carnaval* diesmal Maurice Schlesinger höchstpersönlich als Beilage für die *Revue et Gazette musicale* an. Die Verlagsverhandlungen betrafen vor allem das Kürzen des Werks und die Tilgung der Buchstaben als Namensrätsel sowie alles, was einen zu ‚fantastischen‘ Eindruck machen könnte. So ist es nämlich dem Brief Schlesingers an Schumann vom 3. Februar 1837 zu entnehmen:

En résumé empfehle ich Ihnen, daher wenn Sie wünschen, daß [das] Werk was überaus geistreich u[n]d fantastisch ist, hier effect machen soll, es bedeutend abzukürzen, u[n]d wenn es der Zusammenhang zuläßt, woran ich aber zweifle, oben-gesagte Dinge herauszunehmen, oder was ich Ihnen noch mehr empfehle, mir als Beylage [...] etwas anderes was mehr genre der Franzosen ist zu schicken, u[n]d diese[s] sehr geniale Werk lieber in Deutschland heraus zu geben [...] sollten Sie aber dieselben nicht für richtig halten so bin ich ganz bereit das Werk, wie es ist, stechen zu lassen und der Musikalischen Zeitung beyzulegen.²²

Schlesinger bot ihm an, eine „Fantasie über die Hugenotten“ zu schreiben, was dem Geschmack Schumanns nicht unbedingt entsprach ... Auch entschloss sich letzterer, den *Carnaval* umzuändern. Am 22. Mai 1837 schrieb er an Härtel: „Der Carnaval erscheint gleichzeitig, aber in etwas anderer Gestalt und mehr für die Franzosen verändert, bei Schlesinger in Paris.“²³ Wie Schlesinger es ihm empfahl, unterdrückte Schumann in seinem Werk fast alle Überschriften mit Chiffrencharakter und tilgte einige Stücke entweder wegen ihrer unkonventionellen Syntax oder weil sie nicht der regulären, auf einer paarweisen Anordnung der Stücke beruhenden Gesamtkonzeption des französischen Erstdrucks entsprachen.²⁴ Die Textvarianten, die zwischen dem französischen und dem deutschen Erstdruck auftauchen, ändern nicht die Gesamtanlage der einzelnen Stücke. Es ist fraglich, ob Schumann diese Varianten beim Korrekturlesen überhaupt zur Kenntnis genommen hat. Das vermutlich schnelle Korrekturlesen und die bedingte Anpassung an das französische Publikum (zu einer „Hugenotten-Fantasie“ ist es jedoch nicht gekommen) sprechen eher für ein Gelegenheitswerk. Dennoch bemühte sich Schumann, eine spezifische

²²Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 2003, S. 36–37.

²³*Briefe NF*, ²1904, S. 421.

²⁴Siehe Damien Ehrhardt, „Der französische und der deutsche Erstdruck von Robert Schumanns *Carnaval* op. 9“ (wie Anm. 5), S. 208–211.

Gesamtkonzeption für den französischen Erstdruck zu durchdenken. Das Ergebnis dieses Dialogs ist eine völlig andere Fassung des *Carnavals*, die nicht ohne den Kontakt mit Frankreich hätte entstehen können. Nicht zuletzt das Beispiel des *Carnavals* zeugt von einem dynamischen und kreativen, auf Gegenseitigkeit beruhenden Austausch zwischen dem Umkreis der *Revue et Gazette musicale* und dem Netzwerk der *Neuen Zeitschrift für Musik*.

Durch die Gebrüder Schlesinger gelang es Schumann diesmal, mit den wichtigsten Akteuren des deutsch-französischen Feldes zu arbeiten, ohne dabei den Boden Frankreichs zu berühren. Ein Zeichen der intensiven Zusammenarbeit ist die Ernennung Schumanns ab dem 15. Dezember 1839 zum Redakteur der *Revue et Gazette musicale*; ein weiteres Zeichen der Anerkennung Schumanns als Kritiker ist die Tatsache, dass *La France musicale* – die eigentliche Konkurrenz der *Revue et Gazette musicale* – ihn zwischen 1840 und 1843 als ihren Mitarbeiter auflistete.²⁵ Die erste 1840 in der *Revue et Gazette musicale* erschienene Schumann-Biographie in französischer Sprache von Georges Kastner steht ebenfalls unter dem Zeichen dieser intensiven Kooperation.²⁶

Es bleibt aber nicht bei diesem kreativen und fruchtbaren Austausch. In den 1840er und 50er Jahren wird die Positionierung Schumanns auf dem deutsch-französischen Musikfeld geschwächt durch:

- sein neues Repertoire, das nicht mehr auf dem Gebiet der Klaviermusik lag;
- die Tatsache, dass Liszt, der sich besonders für Schumann eingesetzt hatte, Paris verließ;
- das Aufgeben seiner Redaktionstätigkeit für die *Neue Zeitschrift für Musik* (1844) und die *Revue et Gazette musicale* (1846);
- seine Einlieferung in Eendenich, die zu dem Vorurteil führte, dass sein Spätwerk in Verbindung mit seinen gesundheitlichen Krisen stehe.²⁷

Dieser Beitrag, der vorwiegend die Beziehungen mit den Musikverlagen betrifft, erhält nur einzelne Teilaspekte der Schumann-Rezeption in Frankreich

²⁵Petra Schostak, „Der Kritiker Robert Schumann aus französischer Sicht“, in: *Robert Schumann und die französische Romantik*, hrsg. von Ute Bär, Mainz 1997, S. 188.

²⁶Georges Kastner, „Biographie. Robert Schumann“, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 21. Juni 1840, S. 347.

²⁷Damien Ehrhardt, „Die Schumann-Rezeption im Frankreich des 19. Jahrhunderts“ (wie Anm. 13), S. 110.

in den 1830er Jahren. Um zu einem vollständigen Bild zu gelangen, müsste man auch auf das Wirken einzelner Akteure aus dem Freundeskreis des Komponisten wie Clara Wieck oder Pauline Viardot Garcia eingehen. Einer der Hauptgedanken dieser Untersuchung ist es, dass die Schumann-Rezeption in Frankreich keinen linearen Prozess darstellt, sondern als ein Alternieren von Phasen intensiver Mediation und Latenzphasen zu verstehen ist. Auch bleibt es bei der Intensität des Austausches zwischen Leipzig und Paris in den 1830er Jahren nicht stehen, da Schumanns Positionierung auf dem deutsch-französischen Musikfeld in den 1840er und 1850er Jahren geschwächt wurde. Wie hat sich der Komponist überhaupt auf diesem Feld in den 1830er Jahren behaupten können? Er war sich sehr früh der Macht der Verleger und seiner strategischen Situation als Chefredakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik* in einer Zeit, in der die Publizistik eine sehr wichtige Rolle spielte, bewusst. Nach verschiedenen Versuchen gelang es ihm, sich auf dem deutsch-französischen transnationalen Musikfeld zu positionieren, ohne dabei nach Paris gehen zu müssen. Dies hinderte ihn nicht daran, als Mediator zwischen beiden Kulturräumen zu handeln, u. a. als Rezensent der *Symphonie fantastique*, und in einem kreativen Dialog mit den etablierten Pariser Akteuren zu stehen. Und so ist es auch zum französischen Erstdruck des *Carnavals* gekommen.

Michael Heinemann

1837: Deleuze'/Guattaris Schumann

Gilles Deleuze und sein Co-Autor, der Psychiater Felix Guattari, widmeten sich nur selten explizit Musik und Musikern.¹ Umso auffälliger ist es daher, wenn sie an prominenter Stelle auf Robert Schumann zu sprechen kommen: am Ende des 11. Kapitels der *Mille plateaux* (1980), dessen Überschrift „1837: Zum Ritornell“ auf einen genuin musikalischen Terminus Bezug nimmt, zudem mit der konkreten Jahreszahl ein Werk fokussiert, das nur mittelbar benannt wird, doch einem mit Schumann vertrauten Publikum präsent sein dürfte: die *Kinderszenen* op. 15. (Des Weiteren rekurrieren Deleuze und Guattari, in unterschiedlichen Kontexten, auf Schumanns *Cellokonzert* op. 129 sowie diverse seiner Lieder, ohne jedoch bestimmte Vertonungen namhaft zu machen.)

Was Deleuze und Guattari über Schumanns Musik schreiben, erschließt sich nicht leicht, zumal sie nichts weniger als eine Analyse im konventionellen Sinne vorlegen, auf Fachtermini verzichten und jeden historischen Ansatz, den schon die Überschrift signalisieren könnte, vermeiden. Auch den Rezeptionshorizont, vor dem sich die beiden über Schumann äußern, machen sie allenfalls ansatzweise explizit. Doch der Verdacht, Deleuze und Guattari bemühten lediglich Stereotype und Rezeptionsklischees – vom wahnsinnigen Komponisten, verzweifelten Liebhaber, gescheiterten Virtuosen oder biedermeierlichen Bilderstürmer –, um ihre weitläufigen Äußerungen assoziativ zu illustrieren, wird rasch hinfällig beim Blick auf den Schlusspassus, in dem sie in Schumanns Werken mindestens eine Perspektivierung, wenn nicht schon eine Lösung jener Aufgabe ersehen, die ihnen als Telos von Musik schlechthin erscheint:

Bei Schumann gibt es eine umfangreiche seriöse melodische, harmonische und rhythmische Bearbeitung, die zu dem schlichten und nüchternen Resultat der *Deterritorialisierung des Ritornells* führt. Als höchstes Ziel der Musik ein deterritorialisiertes Ritornell schaffen, es in den Kosmos freilassen, das ist wichtiger als ein neues System zu schaffen. Das Gefüge für eine kosmische Kraft öffnen. Beim Übergang vom einen zum anderen, vom Klanggefüge

¹Vgl. auch Gilles Deleuze, „Kräfte hörbar machen, die durch sich selbst nicht hörbar sind“, in: Ders., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, hrsg. von Daniel Lapoujade, Frankfurt a. M. 2005, S. 148–152; ferner: Danielle Cohen-Levinas, „Deleuze als Musiker“, in: *Deleuze und die Künste*, hrsg. von Peter Gente und Peter Weibel, Frankfurt a. M. 2007, S. 134–147.

zur Maschine, die Klänge erzeugt – vom Kind-Werden des Musikers zum Kosmisch-Werden des Kindes – gibt es viele Gefahren: schwarze Löcher, Abschliefungen, Fingerlähmungen und Halluzinationen des Gehörs, der Wahnsinn Schumanns, die *verdorbene* kosmische Kraft, eine Note, die euch verfolgt, ein Klang, der euch durchbohrt. Und dennoch ist das eine schon im anderen enthalten, die kosmische Kraft liegt im Material, das große Ritornell in den kleinen, der große Kunstgriff im kleinen Trick. Nur ist man niemals sicher, stark genug zu sein, denn man hat kein System, man hat nur Linien und Bewegungen, Sätze. Schumann.²

Meine Annäherung an diesen Passus möchte ich im hier gegebenen Rahmen auf drei Aspekte konzentrieren: 1. das „deterritoralisierte Ritornell“, 2. das „Kind-Werden des Musikers“ und 3. die Umsetzung dieser Philosopheme im musikalischen „Material“, respektive den „kleinen Tricks“ – als Legitimation wie vielleicht auch als Anregung, warum eine Auseinandersetzung mit den Gedanken von Deleuze und Guattari für das Verständnis der Musik Schumanns lohnend sein kann.

1. Den Ausgangspunkt für die in Deleuze'/Guattaris Gedanken zentralen Begriffe „Territorium“, „de-“, bzw. „reterritorialisieren“ bilden Beobachtungen des Verhaltens von Kindern (im anderen Zusammenhang auch von Tieren). Ein Kind, das im Dunklen Angst bekomme, beruhige sich, indem es singe:

Im Einklang mit seinem Lied geht es weiter oder bleibt stehen. Hat es sich verlaufen, versteckt es sich, so gut es geht, hinter dem Lied, oder versucht, sich recht und schlecht an seinem kleinen Lied zu orientieren. Dieses Lied ist so etwas wie der erste Ansatz für ein stabiles und ruhiges, für ein stabilisierendes und beruhigendes Zentrum mitten im Chaos. Es kann sein, daß das Kind springt, während es singt, daß es schneller oder langsamer läuft; aber das Lied selbst ist bereits ein Sprung: es springt aus dem Chaos zu einem Beginn von Ordnung im Chaos, und läuft auch jederzeit Gefahr zu zerfallen.³

In diesen Sätzen vom Beginn des Kapitels 11 sind bereits die Grundlagen der weiteren Theoriebildung gelegt. Denn mit dem Singen wird ein Raum

²Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 478 f. (zuerst Paris 1980).

³Ebd., S. 424.

definiert und organisiert, ferner ein Zentrum geschaffen, das die Kräfte des „Chaos“ draußen hält: ein Schutzraum, eine „Bleibe“, emphatischer auch eine „Heimat“, damit zugleich die Möglichkeit der Konzentration und Selbstorganisation:

Ein Kind summt leise vor sich hin, um Kräfte für die Schularbeiten zu sammeln. Eine Hausfrau singt vor sich hin und macht das Radio an, während sie gleichzeitig die gegen das Chaos gerichteten Kräfte für ihre Arbeit aufbaut. Radio- und Fernsehgeräte sind eine Art von Klangmauer für jeden Haushalt und stecken Territorien ab (der Nachbar beschwert sich, wenn es zu laut ist).⁴

Zugleich bedeutet solches Abgrenzen auch die Anerkennung eines außerhalb liegenden Bereichs, den von befestigtem Terrain aus neugierig zu eruieren ein „natürliches“ Phänomen sei, das sich musikalisch mit dem Begriff der Improvisation verbinde: Man erweitert Ambitus, Melos und Rhythmus eines Lieds, um die Welt und den Kosmos zu erkunden:

Am Leitfaden eines Liedchens geht man aus dem Haus. Auf den motorischen, gestischen oder klanglichen Linien, die den gewohnten Weg eines Kindes markieren, sprießen oder knospen ‚Irr-Linien‘ mit Windungen, Verknötungen, Geschwindigkeiten, Bewegungen, Gebärden und verschiedenen Klängen.⁵

Dieses Ausloten von Räumen und solch sukzessives Überschreiten von Grenzen sind jedoch nur und erst möglich von einem vorab gesicherten Bereich aus, dessen Verlassen zugleich ein Sich-Orientieren in einem neuen Milieu bedeutet. In der Terminologie von Deleuze und Guattari: Ein Territorium wird abgesteckt („markiert“), dessen befestigtes Gebiet zu transzendieren meint ein De-Territorialisieren, das zwingend ein Re-Territorialisieren in einem anderen, benachbarten Territorium impliziert. Diesen Vorgang als Stufen eines Evolutionsvorgangs aufzufassen, hieße seine essentielle Bedeutung für das Verhalten von Mensch (und Tier) einzuschränken. Denn das Wechselspiel von Sichern und Erkunden, Ausweichen/Aufbrechen und Zurückkehren bezeichnet nach Deleuze/Guattari ein Grundprinzip des Lebens, das sie mit dem Begriff „Ritornell“ belegen: ein zunächst nur zufällig aus dem musikalischen Metier entnommener Begriff, der jedoch geeignet ist, die Bedeutung einer festen, Rückhalt bietenden Instanz zu beschreiben, die gleichwohl in einer Vielzahl von Parametern Flexibilität zulässt. Zugleich ist das Ritornell der Ort der Begegnung

⁴Ebd., S. 424.

⁵Ebd., S. 425.

von Kräften beider angrenzender Territorien, es verbindet zwei heterogene Bereiche, konsequent (transzendental) weiter gedacht: Innenwelt und Kosmos. So leicht zunächst das Modell von Territorium und De-/Reterritorialisierung für die Beschreibung unterschiedlichster Lebenserfahrungen und -welten zu nutzen war, so vorteilhaft eignet sich zur Verdeutlichung des Phänomens des Ritornells die Musik, die von daher nicht zufällig den Terminus *technicus* liefert: nicht nur, indem sie als Zeitkunst gegenüber anderen Darstellungsformen eine weitere Dimension einzubeziehen erlaubt und Übergänge gestalten lassen kann, sondern da sie auch in der Lage ist, jenseits der Sprache einen Impetus des Lebens selbst explizit zu machen. Dass in dieser Ausnahmestellung, die Deleuze und Guattari der Musik konzедieren, ein Erbe romantischer Musikästhetik, zumal Schopenhauers, fortlebt, ist ebenso unübersehbar wie die allerdings ebenfalls nicht ausgewiesene Bezugnahme auf Martin Heideggers Theorie vom *Ursprung des Kunstwerks* (1935), das einen „Riss“ bezeichne, indem es eine „Welt“ aufstelle und diese auf die „Erde“ zurückhole. Dessen stete Bezugsgröße, Friedrich Nietzsche, aber wird auch von Deleuze angeführt, und der lebensphilosophische Ansatz des ausgehenden 19. Jahrhunderts bleibt auch im Weiteren, wenn auch unausgesprochen, so doch immer präsent.

Wenn Musik indes vorzüglich geeignet ist, im Ritornell – dem Begegnungsort der verschiedenen Milieus – deren unterschiedliche Kräfte zum Ausdruck zu bringen, so erscheint sie doch hier noch funktionalisiert, als Mittel zum Zweck. Insofern ist, so Deleuze/Guattari, das Ritornell auch nicht der Ursprung von Musik oder ihr Anfang. Im Gegenteil: Indem es unfrei ist, gebunden an die Darstellung der Territorien und ihrer Kräfte, verhindert das Ritornell sogar „Musik“ im emphatischen Sinne, die ganz anders lauten müsste. Sie hätte den Anlass, die Begegnung der re- und deterritorialisierenden Kräfte im Ritornell zu transzendieren und eine eigene, genuine Ausdrucksform zu gewinnen, die sprachlich kaum mehr zu fassen ist. In der Terminologie von Deleuze/Guattari führt denn auch der Versuch einer verbalen Umschreibung der Intention von Musik zu einer Wendung, für die bereits die Autoren um Nachsicht bitten:

Musik ist ein kreativer, aktiver Vorgang, der darin besteht, das Ritornell zu deterritorialisieren. Während das Ritornell wesentlich territorial, territorialisierend oder reterritorisierend ist, macht die Musik daraus einen deterritorialisierten Inhalt für eine deterritorialisierende Ausdrucksform.⁶

⁶Ebd., S. 410.

Solche Sätze, so Deleuze/Guattari, müssten „musikalisch“ gestaltet werden, man müsste sie als Musik schreiben, „so wie die Musiker“.⁷ Hier aber ist weniger die Fortschreibung der Idee einer „absoluten“ Musik intendiert als ein Ideal „reiner“ Klanglichkeit, die sich in der Sphärenharmonie wie in der Unmittelbarkeit kindlichen Vor-sich-hin-Singens manifestieren könne. Ist ersteres kompositorisch schlechterdings nicht zu gestalten, so werde letzteres, zumal in Schumanns Musik, explizit, indem der Komponist um diese Aufgabe, das Deterritorialisierungsvermögen, das der Musik par excellence eigne,⁸ gewusst und jene Übergänge, die Räume eines „Dazwischen“, zum Thema seiner Werke gemacht habe. Davon zeuge nicht zuletzt die Bezeichnung „Intermezzo“, die Schumann zahlreichen seiner Kompositionen gegeben habe und die ein Bewusstsein für Zwischenräume bekunde, mit dem die Suggestion eines (räumlich fixierten, limitierten) Territoriums hinfällig werde: Indem dessen Grenzen bestimmt werden, mache man das jenseits der Grenze Liegende deutlich; die emergent werdenden Markierungen ignorieren das Ausgeschlossene nicht, sondern lassen es erst erkennbar werden. Dieses Phänomen macht der Komponist mit seinem Werk explizit, hier liegt das Potential von Musik und zugleich die Forderung an sie, indem noch dieser Begegnungsort der Kräfte, das Ritornell, selbstreflexiv thematisiert,⁹ mithin deterritorialisiert werden soll. Die notwendig erforderliche Reterritorialisierung leistet dann für einen Augenblick die Vergegenwärtigung der Musik, ihr Erklingen, die unmittelbar, auch körperlich zu erfahrende Gegenwart ist. Da dieser Vorgang sich seinerseits der Sprache entzieht (zumindest fehlen Deleuze/Guattari hierfür die Begriffe), steht am Ende des Kapitels nur mehr der Name des Komponisten ohne syntaktische Einbindung: als Metonym für die Möglichkeit des Gelingens der „Deterritorialisierung des Ritornells“.

2. Dass Musik in ausgezeichneter Weise ein Deterritorialisierungsvermögen zukomme, erklärt noch nicht, in welcher Weise es ihr eignet (oder auch: sich ereignet). Keineswegs denken Deleuze/Guattari dabei Musik im kollektiven Singular, und ihr Plädoyer für Schumann impliziert nichts weniger als eine Diskreditierung der Werke anderer Zeiten oder Komponisten. Vielmehr schreiben sie Musik ein Potential zu, das evolutionistisch verstanden werden kann, jedoch nicht in historischem Sinne. Denn schon Tiere verfügen über Musik, indem sie nicht nur Laute ausstoßen, sondern sie systematisch nutzen: zur Kommunikation wie auch zur Markierung eines Territoriums, dann jedoch auch – wieder – um ihrer selbst willen. Ein seiner selbst nicht bewusstes Äu-

⁷Ebd., S. 410.

⁸Ebd., S. 421.

⁹Vgl. ebd., S. 413.

ßern von Lauten ist dabei nicht der Anfang von Musik, sondern ihr Ziel, das selbstvergessene Singen des Kindes nicht eine primitive, rudimentäre Vorform von Kunst, sondern die Konkretisierung eines Ideals, das es wiederzugewinnen gelte, auch um alle funktionalen Intentionen, die sich mit Musik verbinden können, zu sublimieren. Dieser Rekurs auf die Welt des Kindes und deren Hypostasierung stammt offenkundig wiederum von Friedrich Nietzsche, aus der Eingangsrede Zarathustras, die Deleuze in seinem *Nietzsche-Lesebuch* gleich zu Anfang ungewöhnlich ausführlich referiert:

Der erste Teil des ‚Zarathustra‘ beginnt mit der Erzählung von drei Verwandlungen: ‚wie der Geist zum Kamele wird, und zum Löwen das Kamel, und zum Kinde zuletzt der Löwe‘. Das Kamel ist das Tier, das trägt: es trägt die Last der etablierten Werte, die Bürden der Erziehung, der Moral und der Kultur. Es trägt sie in die Wüste und verwandelt sich dort in einen Löwen: der Löwe zerbricht die Statuen, tritt die Bürden mit Füßen und beginnt eine Kritik aller etablierten Werte. Endlich gebührt es dem Löwen, Kind zu werden, das heißt Spiel und neuer Anfang, Schöpfer neuer Werte und neuer Prinzipien der Wertschätzung.¹⁰

Oder, im originalen Wortlaut von Nietzsche: „Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen.“¹¹

Vielleicht kaum zufällig sind hier bereits die Motive präformiert, die Deleuze und Guattari für ihre Argumentation aufgreifen: die Momente von (erster) Bewegung und Spiel, mithin die Flexibilisierung der Termini, das Bild des Rades, das für den Begriff „Ritornell“ Pate gestanden haben könnte, gewiss jedoch das Motiv transzendenter Affirmation, das sich auch bei Paul Klee findet, dessen Formulierung, Aufgabe von Kunst (und Leben) sei, einen (finalen) Zustand zu erreichen, der „ganz Ja“ sei, offenkundig von Nietzsche vorgebildet wurde und dessen Bild einer *Zwitschermaschine* (so Klees Titel) dem 11. Kapitel der *Mille plateaux* als Illustration vorangestellt ist.¹² „Maschine“ meint dabei nicht bloß eine funktionierende Anordnung heterogener Teile, als bewegliches Arrangement, das auch technische Objekte umfassen kann, sondern ist eine strukturalistische Metapher, derzufolge alles aus seinem Zusammenhang

¹⁰ Gilles Deleuze, *Nietzsche. Ein Lesebuch*, Berlin 1979, S. 7.

¹¹ Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 4, München 1980, S. 31.

¹² Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 423.

herausgelöst und in seinem Funktionieren betrachtet werden kann. Was in der Psychoanalyse zum Automatismus wurde – auch aufgrund des Problems, dass Sprache und sofortige Interpretation den Patienten hindern, das zu sagen, was er wirklich zu sagen hätte –, bedarf nun nicht mehr der hermeneutischen Kritik, sondern der instrumentellen Überhöhung: Indem nicht die Bedeutung, sondern der Gebrauch, allein das Funktionieren, visiert wird, erscheint die Maschine nur mehr als Mittel zum Zweck.¹³ Da aber nun das Funktionieren der Maschine selbst fokussiert wird, ist ihre Dominanz gebrochen und der Nutzen der Bewegung ihrer Teile auf eine Freude am Ablauf reduziert, die wiederum als „kindlich“ zu bezeichnen wäre, bliebe sie gegenüber einem ersten Staunen über die Beweglichkeit ihrer Teile unverändert. Diese primäre Erfahrung zu reproduzieren, lässt den Künstler zum Kind werden, freilich nur mehr metaphorisch, da nicht die atavistische Wiederholung elementarer Verhaltensmuster sein Ziel ist, sondern deren reflektierte Repetition auf einer Ebene, die „kosmisch“ zu nennen auch bei Deleuze/Guattari ein Erbe der Transzendentalphilosophie sein dürfte.

Bezogen auf die kompositorische Praxis postulieren Deleuze und Guattari daher einen Weg, der von der Vokalmusik zur Instrumentalmusik führt, von der geschlechtsspezifizierten Stimme zur inneren Stimme, vom differenzierten Klang des Orchesters zum auf Farben verzichtenden Klavier – einen Weg, den zumal Schumann paradigmatisch beschriftet habe. Vielleicht jedoch waren die beiden auch nur vom Werktitel der *Kinderszenen* fasziniert, der ihnen als exemplarische Umsetzung ihres Gedankenmodells erschien. Dass hier auch Rezeptionskonstanten virulent waren – insbesondere Igor Strawinskys Diktum von Schumann als einem „Komponisten der Kindheit“ –, ist mindestens zu vermuten; doch ist ungeachtet dessen der Ertrag ihres Ansatzes für das Verständnis der *Kinderszenen* noch zu prüfen.

3. Nach Deleuze/Guattari ist es Schumann gelungen, das Kind-Werden des Komponisten zu thematisieren, wobei der Titel seiner *Kinderszenen* ein willkommenes Indiz ist, der nicht nur auf eine Außenseite dieser Musik zielt, sondern ins Zentrum ihres Gehalts. So griffe es denn auch zu kurz, lediglich musikalische Ritornell-Strukturen in den einzelnen Sätzen aufzudecken, wie wohl die vielfache Wiederholung der ersten beiden Takte des Eingangsstücks („Von fremden Ländern und Menschen“) bereits ein solches Modell liefern könnte: Ist es doch Ausgangspunkt und steter Rückhalt nicht eines kompositorisch konsequenzlogisch entwickelten Prozesses, sondern in seiner Kreisbe-

¹³Vgl. Henning Schmidgen, *Das Unbewusste der Maschinen: Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München 1997.

wegung auch als Versuch zu deuten, ein unaufhörliches, zielloses kindliches Vor-sich-hin-Singen zu gestalten – ein spielerisches Ausloten des Potentials eines Motivs, dessen kunstvoll-elementare Disposition, so sehr es improvisiert erscheint, doch genau kalkuliert ist: als Widerspiel von Eigenem, das eine verlässliche Basis bildet, und Fremdem, das sich in spontaner, nichts weniger als kompositorisch substantieller und damit folgenloser Alteration einzelner Töne manifestiert. Die artifizielle Schlichtheit, Signum jenes Kindlichen, das der Titel annonciert, ist mithin „zweite Natur“: Resultat intensiver Reflexion, das über den Status jener Musik *für* Kinder hinausweist, wie sie etwa Schumanns *Album für die Jugend* kennzeichnet. Und die ungewöhnliche, vielfach konstatierte volltaktige Gestalt des Hauptmotivs mit seiner initialen kleinen Sexte wäre einer jener von Deleuze/Guattari apostrophierten „kleinen Tricks“, mit dem Schumann das zunächst erwartete Metrum suspendiert und auf einen Zwischenraum verweist, der durch die unkonventionelle, vielleicht auch irritierende Akzentuierung der melodischen Schwerpunkte explizit wird: eine Differenz nicht allein zu überkommenen Modi, solch intime Charakterstücke metrisch zu disponieren, sondern im Verzicht auf eine Prozessualität emergent werdend gerade durch die mehrfache Wiederholung dieses kleinen musikalischen Gedankens, die umso beredtere Leerstellen lässt, je häufiger die Phrase erklingt. In der Terminologie von Deleuze/Guattari: Zunächst wird ein Territorium markiert, dann ein Motiv deterritorialisert und in einer Gegenphrase reterritorialisert, bevor das Ritornell selbst markiert wird und seine Deterritorialisierung sich mindestens abzeichnet.

Um solche Vorgänge an einzelnen Musikstücken detailliert zu beschreiben, fehlte Deleuze und Guattari vermutlich das analytische Vokabular; dass sie es – wie Roland Barthes – abgelehnt hätten, sich einer einschlägigen akademischen Terminologie zu bedienen, ist aus ihren Schriften nicht zu ersehen.¹⁴ Doch ist ihr Ansatzpunkt nicht eine semantische Deutung einzelner Stücke, auf die Barthes mit seinem – bekanntlich nicht mehr eingelösten – Konzept einer zweiten Semiologie zielt, sondern der Plan, aus der Beobachtung von Musik alternative Modelle von Denkstrukturen zu generieren. So dient der Verweis auf Alban Bergs Analyse der „Träumerei“ am Ende des „Ritornell“-Kapitels der *Tausend Plateaus* vordergründig wohl auch der Entlastung von den Mühen intrikater musikalischer Analyse. Denn Berg hatte in der Polemik mit Hans Pfitzner, der den jüngsten Kompositionen der Schönberg-Schule kompositorische Defizite zumal in der Gestaltung von Melodien vorhielt und

¹⁴Vgl. Roland Barthes, „Rasch“, in: Ders., *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied*, Berlin 1979, S. 47–68.

auf einem Ideal klassischer Formgebung insistierte, gezeigt, dass die „Träumerei“, unzweifelhaft ein Meisterwerk jenes musikalischen Metiers, das auch sein Kontrahent als paradigmatisch für die kompositorische Ausbildung genannt hätte, keineswegs jenen Gesetzen von Metrum und Takt folgte, die auf der Gegenseite als naturgegeben und nicht hintergebar postuliert worden waren.¹⁵ Gerade aus der Abweichung von der Regel, dem freien Spiel mit einer flexibel geführten Melodie, resultiere, so Berg, der ästhetische Rang von Schumanns kleinem Klavierstück, und ganz ähnliche Momente in Pfitzners Liedern aufzuzeigen, war dem Karl-Kraus-Adepten ein großer Genuss, zumal zugleich die musikalische Prosa seiner eigenen Kompositionen auf diese Weise legitimiert werden konnte. Indem Alban Berg die Qualität von Schumanns „Träumerei“ nicht mit der exemplarischen Erfüllung herkömmlicher Kategorien behauptete, sondern zeigte, dass ihr ästhetischer Rang aus einer Transzendierung konventioneller Gestaltungsmaximen resultiere, war für Deleuze/Guattari der Weg frei für eine Deutung dieses Stücks innerhalb ihres Gedankengebäudes. Denn die genaue Analyse, mit der Berg aufwies, wie das Anfangsmotiv der „Träumerei“ in unterschiedlichster Weise fortgesponnen wurde, dabei permanenter Bezugspunkt und Ort melodischer Rückkehr blieb, wiewohl seine Position im Takt (wie auch sein melodischer Ambitus und der harmonische Rhythmus) ständig variierte, konnte neuerlich das Prinzip von Ritornell und Deterritorialisierung illustrieren, und der Titel, den schon Schumann gewählt hatte, wurde zum Signum des Changierens zwischen einer Realität, in der die Musik erklang, und einer Gegenwelt, die sie meinte: wiederum eine Differenz, die erst durch die Musik explizit gemacht wurde.

Zweifellos ist Deleuze'/Guattaris Annäherung an Schumanns Musik unhistorisch. Doch könnte es immerhin sein, dass hier eine Möglichkeit eröffnet ist, Schumanns Poetik zu verstehen, indem nun, hundertfünfzig Jahre nach der Entstehung dieser Kompositionen, ein theoretisches Repertoire bereitgestellt wird, das es erlaubt, die singuläre Qualität dieser Musik zu beschreiben und ihren Gehalt begrifflich festzumachen. Was wiederum nicht als Plädoyer für das prophetische Potential eines genialen Komponisten gemeint ist. Sondern nur mehr ein Indiz sein könnte, dass in Schumanns Musik epistemologische Modelle präfiguriert sind, die mit einer konzisen verbalen Terminologie einzuholen erst in der Gegenwart und unter Vernachlässigung traditioneller musikanalytischer Kategorien zu gelingen vermag. Wenn es jedoch zutrifft, dass die Entwicklung philosophischer Denkmuster sich am Beispiel musikalischer Kom-

¹⁵ Alban Berg, „Die musikalische Impotenz der ‚neuen Ästhetik‘ Hans Pfitzners“, in: Ders., *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, Leipzig 1981, S. 191–204.

positionen orientieren kann, das Denken *in* Musik also ungleich vielfältigere Modi bereithält, als von der Philosophie bislang erschlossen, Musik mithin ein Potential begriffsloser Erkenntnis bietet, das verbaliter erst noch einzuholen ist, wäre die Erschließung der Vielfalt kompositorischer Konzepte seitens der Musikwissenschaft ein Angebot an die Philosophie, ihrerseits neue Denkwege zu eröffnen. Möglicherweise in Fortführung der Ansätze von Deleuze und Guattari, vielleicht auch oder gerade am Beispiel Schumanns.

Peter Andraschke

Robert Schumann in Kompositionen nach 1980

Wie wichtig Robert Schumanns Werk und Leben für die Komponisten der jüngsten Zeit ist, zeigt die schöpferische Auseinandersetzung. Auch nach 1980 entstanden zahlreiche Kompositionen mit Bezügen zu Schumanns Leben und Werk. Sie beschäftigen sich vor allem mit dessen Krankheit und Sterben in Eendenich und setzen sich mit seiner Musik und seinen Texten auseinander, die sie zitieren, bearbeiten und auf deren Struktur sie sich einlassen. Das Interesse an Schumann steht in einem größeren Kontext: der zunehmenden Hinwendung zu Traditionen in der Musikszene seit den 1970er Jahren, dem wachsenden Einfluss des Semantischen auf die Kompositionsart und möglicherweise der steigenden Aufgeschlossenheit gegenüber dem Thema Genie und Krankheit. Beispielhaft dafür ist die breite Diskussion über Friedrich Hölderlin und die Auseinandersetzung mit seinem Schaffen in diesen Jahren,¹ die zu einer regen kompositorischen Rezeption geführt hat, und die Neubewertung des künstlerischen Wirkens und Schaffens der Geisteskranken (Wölfli;² Art/Brut Center, Gugging).

1. Schumann in Eendenich

Aribert Reimann (*1936) besaß aus dem Familiennachlass, der Öffentlichkeit unbekannt, über viele Jahre Schumanns Krankenakte der letzten Monate, die der behandelnde Arzt Dr. Richarz, Gründer und Leiter der Irrenanstalt Eendenich aufgezeichnet hatte. Reimann zögerte lange, bevor er sich entschloss, diese persönlichen und erschütternden Dokumente, die ursprünglich der ärztli-

¹Peter Andraschke, „Hölderlin-Fragmente“, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988, S. 743–752. – Ders., „Hölderlin – ein politischer Dichter?“, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. von Annegrit Laubenthal, Kassel etc. 1995, S. 484–491.

²Peter Andraschke, „Annäherungen an ‚Adolf Wölfli, Zeichner, – Dichter, – Schreiber, – COMPOSIST, – Allgebrathor, – Patient, – Unfall, – ausrangierter Unfall, – Unglücksfall, – herber Unglücksfall, – Doufi‘ bei Gösta Neuwirth und Wolfgang Rihm“. Referat gehalten auf dem Internationalen Symposium *Musik, Bild und Visualität in der Musik des 20. Jahrhunderts* der Universität für Musik und darstellende Kunst. Lehrkanzel „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis“ gemeinsam mit WIEN MODERN, Wien 19.–20. November 2001, (Druck in Vorbereitung). – Marie Françoise Chanfrault-Duchet, *Adolf Wölfli. Autobiographie und Autofiktion* (= Rombach Wissenschaft. Reihe Quellen zur Kunst, Bd. 8), Freiburg i. Br. 1998.

chen Schweigepflicht unterlagen, zugänglich zu machen. Anlässlich ihrer Publikation³ komponierte er 2006 ein *Adagio – zum Gedenken an Robert Schumann* für Streichquartett, in dem das letzte von Schumann überlieferte musikalische Zeugnis, die beiden in Eendenich harmonisierten Choräle „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ (u. a. von J. S. Bach mehrfach bearbeitet) und „Stärk’ uns Mittler, dein sind wir“, integriert ist. Auch die *Sieben Fragmente* für Orchester (1988) beschäftigen sich mit der Situation des Kranken. In ihnen zitiert Reimann das Es-Dur-Thema der *Geistervariationen* für Klavier, das Schumann in seinen schweren Gehörshalluzinationen kurz vor dem Selbstmordversuch im Februar 1854 vernommen hatte. Daneben hat Reimann, auch ein renommierter Liedbegleiter, mehrere Lieder Schumanns bearbeitet. Er hat sie nicht nur klanglich sensibel neugefasst, sondern auch ihre Strukturen verdeutlicht.

Der Schweizer Heinz Holliger (*1939) verknüpft in den *Gesängen der Frühe nach Schumann und Hölderlin* für Chor, Orchester und Tonband (1987) die gemeinsamen Schicksale des Komponisten und des Dichters und ihre Isolation in Eendenich bzw. im Tübinger Turm. Der Titel ist von Schumanns fünf Klavierstücken *Gesänge der Frühe* op. 133 (1853) übernommen, dem im Manuskript der Name *Diotima* zugefügt ist, möglicherweise als Verweis auf Hölderlins *Hyperion*. Holliger sah in dem zum Teil spröden und deshalb dem Hörer schwerer zugänglichen Stil von Schumanns späten Kompositionen, die er schätzte, auch Einflüsse der beginnenden Krankheit.

Das Thema Eendenich klingt zudem in den *Romancendres* für Violoncello und Klavier (2003)⁴ an. In ihnen bezieht sich Holliger auf das unveröffentlichte Autograph der 1853 komponierten fünf Romanzen für Klavier und Violoncello, das Clara Schumann 1893 verbrannt hat, da ihr die Musik für eine Publikation nicht geeignet erschien. *Romancendres* ist eine Wortschöpfung aus den französischen Wörtern „romances“ und „cendre“ (Asche). Das Wort „Asche“ und die Anfangsbuchstaben von C(lara) und (Robert) S(chumann) werden mehrfach herausgehoben, so in der Überschrift des 2. Satzes „(R)asche(S) Flügelschlagen“ und in der Vortragsanweisung zum 3. Satz „(r)asch und mit Feuer“. Aus den Sterbedaten der beiden und jenem von Johannes Brahms entwickelt Holliger Rhythmen. Und als Schlusswendung des letzten Stückes⁵ bringt er *pppp*

³ *Robert Schumann in Eendenich (1854–1856), Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte*, hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin, und der Robert Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf, durch Bernhard R. Appel (= Schumann Forschungen, Bd. 11), Mainz etc. 2006.

⁴ Heinz Holliger, *Romancendres* für Violoncello und Klavier, Edition Schott CB 177, Mainz etc. 2007.

⁵ Holliger, *Romancendres: Nachwort: Kondukt II („Der bleiche Engel der Zukunft“)*, ebd., S. 43.

Nachwort:
Kondukt II („Der bleiche Engel der Zukunft“)

ausdruckslos, streng im Zeitmass

m (non vibr.) (— 3/4 —)

(♩ ca 46) *p* (*quasi legato*)

p (*poco separato sempre*)

con *cord.*

(ca. 17)

(fast unhörbar)

pppp

ped.

(ENDEN ICH)

La Piste - Chantier - ch., 12.3.2003

Abbildung 1: Heinz Holliger: Romancendres: Nachwort: Kondukt II, *Schluss*

„(fast unhörbar)“ die musikalisch darstellbaren Töne von E(n)de(ni)ch und unterschreibt die Noten mit „(ENDEN ICH)“ (Abb. 1).

Schumann in Endenich nannte Wilhelm Killmayer (*1927) seine Kammermusik Nr. 2 für Klavier, elektronische Orgel und Schlagzeug (1972). Es geht um die akustischen Halluzinationen, die Schumann oft ohne Unterbrechung einen einzigen Ton, häufig das *A* hören ließen, den er auf dem Klavier repetierte. Killmayer machte ihn zum Zentrum seiner Komposition. Er sah in dieser Klaviertaste, der sich Schumann anvertraute, seine Nahtstelle zu einer Welt, in die er flüchten konnte.

Aus der Fülle der Bezugnahmen auf Schumann seien zwei unterschiedliche Beispiele ausführlicher vorgestellt: das Zitat als Grundlage einer Komposition in Dieter Schnebels (*1930) *Schumann-Moment* und die Vertonung von Schumann-Texten durch Mauricio Kagel (1931–2008).

2. Dieter Schnebel und Robert Schumann

Schumanns Musik ist Schnebel, dem 1930 im badischen Lahr geborenen Komponisten, evangelischen Theologen, Musikpädagogen und Musikwissenschaftler – er promovierte in Tübingen mit einer Arbeit über Arnold Schönberg⁶ – von Jugend an vertraut. Das Klavierkonzert in a-Moll op. 54 gehörte zu den Werken, mit denen er sich während seiner Schulzeit besonders beschäftigt hat.⁷ Und als Elfjähriger notierte er, nachdem er das Klaviertrio Nr. 1 op. 63 in d-Moll im Radio gehört hatte: „Besonders starker, unauslöschbarer Eindruck“.⁸ In seinen Jugendkompositionen ahmte Schnebel die Musik der Klassik und Romantik nach. In dem wahrscheinlich Ende 1944 entstandenen programmatischen Streichtrio a-Moll⁹ mit dem Titel *Geisterstunde* heißen die zwei Sätze der „an Schumann anklingenden Musik“:¹⁰ 1. „Mitternachtstanz“, 2. „Hexentanz, rasend – Elfenreigen – Der Spuk geht zu Ende – Ein Uhr“.

In den 1970er Jahren begann Schnebel die Tradition in ihrer Bedeutung für die Gegenwart kompositorisch zu entdecken. Es war eine Zeit des Umbruchs bei den Komponisten der deutschen Avantgarde, in der das ausschließliche Fortschrittsdenken im kompositionstechnischen Bereich allmählich aufgebrochen und semantisch bereichert wurde. Dies führte schließlich zur so genannten Postmoderne. Schnebel erkannte damals Tradition als einen kreativen Impuls, als einen „lebendigen Prozeß“, der auch „den Blick nach vorn“ beinhaltet, „die Offenheit dafür, was daraus werden könnte“.¹¹

Es entstanden u. a. zwei Werkgruppen mit dem Titel *Re-visionen*. Die erste aus den Jahren 1972–1989 umfasst:

1. *Bach-Contrapuncti* (I, VI, XI aus: *Die Kunst der Fuge*) für räumliche Stimmen (1972–76),
2. *Beethoven-Symphonie* (Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67, 1. Satz) für Kammerensemble (1985),
3. *Webern-Variationen* (*Variationen* für Klavier op. 27) für beliebige Besetzung (1972),

⁶Dieter Schnebel, *Studien zur Dynamik Schönbergs*, Diss. Tübingen 1955, maschr.

⁷Gisela Nauck, *Dieter Schnebel. Lesegänge durch Leben und Werk*, Mainz etc. 2001, S. 34.

⁸Schnebel, *Radio-Hören*, Typoskript, S. 1 (Sammlung Dieter Schnebel/Paul Sacher Stiftung Basel), zitiert nach Nauck, *Dieter Schnebel*, S. 34.

⁹Laut Nauck, *Dieter Schnebel*, S. 35, Anm. 22: Vermerk am Rande „3. Werk“, das „2. Werk“ ist datiert 5.11.44.

¹⁰Ebd., S. 35, Anm. 22.

¹¹Dieter Schnebel, *Notizen zu Bruckners 3. Sinfonie*, Einführungstext für ein Konzert der Münchner Philharmoniker im Dezember 1976, zitiert nach Nauck, *Dieter Schnebel*, S. 198.

4. *Wagner-Idyll* (Karfreitagszauber aus *Parsifal*) für Singstimme ad. lib. und Kammerensemble (1980),
5. *Schubert-Phantasie* (Klaversonate in G-Dur op. 78, D. 894, 1. Satz) für geteiltes Orchester (1978, rev. 1989).

Die zweite Gruppe aus den Jahren 1986–1992, zu der auch *Schumann-Moment* gehört, enthält:

1. *Janáček-Moment* (*Sinfonietta*, 1. Satz) für Orchester (1991/92),
2. *Schumann-Moment* (*Wiegenlied* op. 78 Nr. 4) für Stimmen (oder Bläser) Harfe und Schlagzeug (1989),
3. *Mozart-Moment* (Sinfonie A-Dur, KV 201, Trio des Menuetts) für kleines Orchester (1986/1989),
4. *Mahler-Moment* (9. Symphonie, 4. Satz, T. 159 ff.) für Streicher (1986),
5. *Verdi-Moment* (*Falstaff*, Beginn) für Orchester (1989).

In den *Re-visionen II* bezeichnet Schnebel die Kompositionen als *Momente*. Es sind auffallend kurze Stücke, Momentaufnahmen, die ein für Schnebel unverwechselbares Klangbild der zitierten Komponisten festhalten. So dauert das *Schumann-Moment* bei Zoltán Peskó¹² 1'41. Noch kürzer sind das *Verdi-Moment* mit 40 Sekunden und das *Mozart-Moment* mit 1'02. Lediglich die auf Mahler bezogene Komposition ist mit ihren nur 40 Takten zwar kurz, aber zeitlich mit 4'59 auffallend länger und geht damit auf die epische Breite seiner Symphonik ein, insbesondere aber auf die quälende Langsamkeit der letzten Takte der 9. Symphonie, auf die Bezug genommen wird.

Die folgende, auch Details beachtende und semantisch ausdeutende Analyse ist Schnebels Zugängen zu Schumanns Kompositionen verwandt. In dem ausführlichen Text *Rückungen – Ver-rückungen. Psychoanalytische und musikanalytische Beobachtungen zu Schumanns Leben und Werk*¹³ und in *Vokalkomposition bei Schumann – und nachher*,¹⁴ befragt er in ähnlicher Weise auch Lieder.

¹²Dieter Schnebel, *Re-visionen*, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Leitung Zoltán Peskó, Wergo ASIN B00002526 N.

¹³Dieter Schnebel, *Rückungen – Ver-rückungen. Psychoanalytische und musikanalytische Beobachtungen zu Schumanns Leben und Werk* (= Musik-Konzepte. Sonderband Robert Schumann I), München November 1981, S. 4–89. Ergänzt durch den Text: *Postscriptum zu Schumanns Spätwerken* (= Musik-Konzepte. Sonderband Robert Schumann II), München Dezember 1982, S. 367.

¹⁴In: Dieter Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, Köln 1972, S. 102–111.

Als Abschluss seiner *Vier Duette* für Sopran, Tenor und Klavier op. 78, die 1849 entstanden sind, vertonte Schumann den Text seines Zeitgenossen Friedrich Hebbel (1813–1863), der vor allem durch sein dramatisches Werk bekannt geworden ist. Aber auch Lyrik, die zu Lebzeiten in drei Sammlungen veröffentlicht wurde, gehört zum wichtigen Teil seines Schaffens. Schumann hat insgesamt fünf Gedichte von Hebbel vertont,¹⁵ darunter als Melodram *Schön Hedwig* op. 106 und die *Ballade vom Haideknaben* op. 122 Nr. 1.¹⁶ Der Text des *Wiegenliedes* lautet bei Hebbel:¹⁷

Schlaf mein Knäblein, schlaf!
 Wie Du schläfst, so bist du brav.
 Mutter will für all die Mühe,
 Die Du ihr, so spät als frühe,
 Machst, Du lachst nun, oder schmollst,
 Nichts als daß Du schlafen sollst.
 Schlaf mein Knäblein, schlaf!
 Wie Du schläfst, so bist du brav.
 Draußen, roth im Mittagsscheine,
 Glüth der schönsten Kirschen eine,
 Wenn Du aufwachst, gehen wir,
 Und mein Finger pflückt sie Dir.
 Schlaf mein Knäblein, schlaf!
 Wie Du schläfst, so bist du brav.
 Immer süßer kocht die Sonne
 Deine Kirsche, Dir zur Wonne,
 Schlaf denn, Knäblein, leicht bedeckt,
 Bis der Durst nach ihr Dich weckt.
 Schlaf mein Knäblein, schlaf!
 Wie Du schläfst, so bist du brav.

Ein zweizeiliger Refrain mit beruhigenden Worten zum Einschlafen eröffnet das Gedicht und umrahmt die vierzeiligen Strophen: „Schlaf mein Knäblein,

¹⁵Hinzu kommt die Oper *Genoveva* (1847), die sich zum Teil auf Hebbels gleichnamige Tragödie bezieht.

¹⁶Peter Andraschke, „Schön Hedwig. Ballade nach Friedrich Hebbel für Deklamation und Klavier op. 106“, in: *Loos II*, S. 181–183. – Ders., „Zwei Balladen für Deklamation mit Klavierbegleitung op. 122“, in: Ebd., S. 260–263.

¹⁷Friedrich Hebbel, *Gedichte*, Hamburg 1842, S. 132 f.

schlaf! / Wie Du schläfst, so bist du brav“. Schumann hat die erste Strophe weggelassen, denn er komponiert ein Wiegenlied „am Lager eines kranken Kindes“, wie sein erweiterter Titel heißt. Das entspricht nicht Hebbels Vorstellung. Seine Eingangsstrophe, die Schumann deshalb nicht vertont hat, beschreibt die Einschlafsituation am Mittag eines warmen Tages als tägliche Routine, die der Mutter eine Ruhepause verschafft.

Schumanns Auffassung von einem kranken Kind bestimmt seine Vertonung (Abb. 2). Die zwischen verschiedenen Tonarten wechselnden Phrasen deuten den aus dem Gleichgewicht geratenen Gesundheitszustand an. Der erste Vers des Refrains ist im Gesang mit zwei Einheiten gestaltet, deren melodische Struktur an das bekannte, von Johann Friedrich Reichardt 1781 komponierte Kinderlied „Schlaf Kindlein schlaf! Der Vater hüt' die Schaf“ erinnert. Der Text bei Reichardt verspricht jedoch einen friedlichen Schlummer, da die Welt des Kindes in Ordnung ist. Schumann hat statt des ersten Verses von Hebbel den Textbeginn von Reichardts Kinderlied „Schlaf Kindlein schlaf“ genommen. Er setzt damit bewusst einen Kontrast zwischen einer heilen Welt und dem Zustand des von ihm gedachten kranken Kindes.¹⁸

Auch im Musikalischen ist dieser Kontrast als Zusammenwirken von Unregelmäßigem und Regulärem mehrfach zu beobachten. Die beiden eröffnenden Phrasen des Gesangs in den Takten 2 bis 8 sind jeweils drei Takte lang. Sie werden durch den Klavierpart in den Rahmen von zwei viertaktigen Perioden eingebunden. Die diatonische Führung des Gesanges wird durch das chromatische Motiv *ais-c-h-g* im Klavier kontrastiert, einer aus dem ersten Liedmotiv entwickelten Variante (siehe Tenor T. 2–4). Und in der neuen musikalischen Struktur der ersten Strophe in den Takten 9ff. sind zwei Metren gegeneinander gesetzt: Die gleichmäßigen Triolen im Klavier stehen gegen die Zweierbewegung der Singstimmen.

Schnebel nimmt in seinem *Schumann-Moment*¹⁹ auf Schumanns Duett musikalisch und inhaltlich Bezug, und zwar auf den Refrain und die erste Liedstrophe. Das belegen die bei ihm deutlich zu hörenden Worte „Schlaf Kindlein schlaf wenn du schläfst so bist du“ (Abb. 3). Sie brechen ab und ihnen folgt unmittelbar „drauß rot glüht Himmel“. Das Wort „Himmel“ hat Schnebel zugefügt. Der Umschlag von dem Naturbild des Gedichts zu einem Hinweis auf das Jenseitige verdeutlicht, dass das Wiegenlied einem sterbenskranken Kind gilt, und Schnebel intensiviert den Ausdruck bis zum schmerzvollen *ff*.

¹⁸Am Schluss des Liedes hat Schumann die Worte „Schlaf', schlaf'!“ zugefügt.

¹⁹Dieter Schnebel, *Schumann-Moment* für Stimmen (oder Bläser), Harfe und Schlagzeug (1989), in: *Re-visionen II* für verschiedene Ensembles, Mainz etc. 1989, Nr. 45983, S. 29–36.

Wiegenlied am Lager eines kranken Kindes.

(F. Hebbel.)

Nº 4.

Sopran. *Langsam.* *p*
Schlaf, Kind-lein, schlaf, wie du schläfst, so bist du

Tenor. *Langsam.* *p*
Schlaf, Kind-lein, schlaf, wie du schläfst, so bist du

Pianoforte. *pp*
mit Verschiebung

pp
brav! Drau-ssen roth im Mit-tags-schei-ne glüht der

pp
brav! Drau-ssen roth im Mit-tags-schei-ne glüht der

pp
schön-sten Kir-schen ei-ne, wenn du auf-wachst, ge-hen

pp
schön-sten Kir-schen ei-ne, schlaf, mein Kind-lein,

Abbildung 2: Robert Schumann: Wiegenlied op. 78, Nr. 4, T. 1-19

Neben deutlich vernehmbarem Text arbeitet Schnebel mit Vokalen und Konsonanten, die er größtenteils dem Text der Vorlage entnimmt. In den Takten 12–21 singt der Solo-Tenor „Schlaf Indlain Schlaf Kind“. Der Vokal „a“ zuvor (T. 4 ff.) bereitet das erste Wort „Schlaf“ vor. Der Solo-Sopran singt erfundene Lautpartikel mit anklingendem „h“ und die Soprane und Alte summen ein „m“. Es sind möglicherweise Stimulanzien für das Einschlafen. Die Dynamik am Beginn ist wie bei Schumann leise. Schwierig zu deuten sind die dynamischen Bewegungen. Sie wirken zunächst durch das regelmäßige An- und Abschwollen beruhigend, werden aber zunehmend intensiver und erreichen im Takt 36 ein *ff*. Anfangs umschließen und gliedern sie noch ausdrucksstark die musikalischen Einheiten. Das ändert sich. In den Takten 12 und 19 hebt die Dynamik Wörter heraus: „Schlaf“ und „Kind“. Ist die dynamische Unruhe als Sorge der Mutter zu deuten oder weist sie auf den Zustand des kranken Kindes hin?

Die Musik setzt mit dem Vibraphon „p e molto sensitivo“ ein. Das dreitönige chromatische Motiv *ais*¹-*c*²-*h*¹ hat Schnebel aus der Klavierbegleitung des Duettts genommen. Wie dort wird es wiederholt, ist aber dabei durch zahlreiche rhythmische Differenzierungen, später auch durch Tonerweiterungen belebt. Es bildet bis zum Ende des Stückes ein eigenständiges Klangband. Das Tenor-Solo bringt zunächst einen gegenüber dem Motiv des Vibraphons erweiterten chromatischen Ausschnitt mit Tönen zwischen *c*¹ und *gis* in einer nach unten gerundeten Bewegung und danach eine daraus entwickelte Variante. Der Solo-Sopran singt als Gegensatz dazu konstant die diatonische Tonfolge *g*²-*a*²-*h*² in unterschiedlicher Reihung, erweitert sie erst in den Schlusstakten durch *es*², *fis*² und *g*² und färbt sie chromatisch ein. Dieser diatonisch-chromatische Kontrast ist bei Schumann vorgegeben.

Wenn man gelernt hat, der Artikulation nachzuspüren, zu hören, wieviel feine Valeurs ein einziger Vokal, ein einziger Konsonant hat, dann vernimmt man solche Zwischenwerte in jeglichen Tönen – auch im bereits Vorhandenen. Und dann mag noch die neueste Musik auch danach klingen, oder in der tradierten mögen plötzlich ganz neue Klänge erscheinen. Meine Bearbeitungen sind nichts anderes als notierte Hörerfahrungen: was klingt außer bereits Gewohntem sonst noch in Bach, Beethoven, Webern, in Wagner oder Schubert?²⁰

²⁰Dieter Schnebel, *Traccia di conversazione con Dieter Schnebel*, o. S., zitiert nach Nauck, *Dieter Schnebel*, S. 203.

Schumann-Moment

33

mittleres Zeitmaß, gleichsam schwebend

$\frac{3}{6}$ ^{x)}

1. Kl. S. solo

Tr. A. solo

1. Fg. T. solo

1. Te. 1. Ob.

2. Ob. A.

1. Fl.

2. Fl. B.

Hf.

Vib.

p e molto sensitivo

senza vib.

p *pp* *f* *sf* *ff*

a *8* *LS*

x) $\frac{3}{6}$ = triolierter Viertel

xx) A# gilt für die Vib.-Stimme bis fast zum Ende

Abbildung 3a/3b: Dieter Schnebel: Schumann-Moment, T. 1-22

34

1. Kl. S solo
Tr A Solo
1. Fl. T solo
1. Fl. 1. Ob. S
2. Fl. 2. Ob. A
V1 (p)

ho hu hy he l ho l
fla (schlaf) f I n l a in fla f KI nd
stets sehr gleichmäßig und legato ppp
m stets sehr gleichmäßig und legato ppp
m

Abbildung 3b

Was bedeutet der Schluss? Die Komposition hat in den Takten 34–36 ihren Höhepunkt erreicht (Abb. 4), siehe die Tuttibesetzung und das *ff*. Danach geht die Dynamik deutlich zurück und auch die Besetzung wird reduziert. Die Worte wechseln wieder zu Lautausschnitten. Es ist ein kompositorischer Zustand, der an die Takte 15 ff. erinnert. Die Soprane und Alte des Chores summen wieder ein „m“ in einer längeren chromatischen Abwärtsbewegung und auch die Solostimmen enden mit Abwärtsgesten, mit Ausnahme des Solo-Soprans. Die Dynamik verhaucht im „ppp diminuendo“. Die rasche Bewegung im Vibraphon läuft *ritardando* aus. Sie besitzt in den Takten 34–37 mit dem *g*², das erstmals im Takt 27 erklingt, einen deutlichen Bezug zu Schumanns Klavierbegleitung in den Takten 1–5. Meint Schnebel mit seinem Schluss nicht allein ein musikalisches Aufhören, sondern zugleich das mögliche Lebensende des sterbenskranken Kindes, die Ängste und Sorgen der Mutter darum? Auffallend ist, dass der letzte Ton des Sopransolos aufwärts (himmelwärts?) gerichtet ist und ihm ein Text fehlt. Es sei daran erinnert, dass das dem *Schumann-Moment* vorausgehende *Mahler-Moment* den Schluss der 9. Symphonie reflektiert, in dem Mahler aus dem vierten seiner *Kindertotenlieder* (1901–04) zitiert und zwar die Melodie zu den Worten „Wir holen sie ein auf jenen Höh'n im Sonnenschein. Der Tag ist schön auf jenen Höh'n“. Und im Takt 8 dieses Finales nimmt er eine Wendung aus dem *Urlicht* der 2. Symphonie auf, zu dem die Worte aus *Des Knaben Wunderhorn* gehören: „(je lieber möchte ich) im Himmel sein.“

Trotz seiner Kürze ist das *Schumann-Moment* aufwendig besetzt mit:

4 (oder 6 oder 8) Sopranen, davon 1 Sopran solo

4 (oder 6 oder 8) Alten, davon 1 Alt solo

4 (oder 6 oder 8) Tenören, davon 1 Tenor solo

4 (oder 6 oder 8) Bässen

Harfe

Schlagzeug (2 Spieler): Triangel, Vibraphon.

Der Vorschlag, das Werk nur instrumental aufzuführen, ist eine aufführungstechnisch bedingte Notlösung, die der Komposition nicht gerecht wird. Er ermöglicht aber eine Aufführung im Zusammenhang mit den anderen Werken der *Momente*-Gruppe, die rein instrumental sind, ohne einen zusätzlichen vokalen Aufwand für dieses kurze Stück. Die Stimmen werden in diesem Falle ersetzt durch: 2 Flöten, 2 Oboen, 1 Klarinette in B, 1 Bassklarinette in B, 2 Fagotte, 2 Hörner in F, 1 Trompete in C.

Das Auftragswerk des Hessischen Rundfunks ist Klaus Martin Ziegler (1929–1993) „zum 60. Geburtstag mit Glückwünschen – und Dank“ gewid-

[illegible]

Abbildung 4: Dieter Schnebel: Schumann-Moment, Schluss

met, dem für Neue Musik engagierten evangelischen Kirchenmusiker, Chorleiter und Organisten, der die Kasseler Musiktage gegründet hat. Es wurde am 16. Juni 1989 in Frankfurt vom Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt unter Leitung von Zoltán Peskó uraufgeführt.

3. Mauricio Kagel und Robert Schumann

Mauricio Kagels *Mitternachtsstück* für Stimmen und Instrumente (1980–81, 1986) über vier Fragmente aus dem Tagebuch von Robert Schumann für Sprecher, Tenor solo, gemischten Chor und Instrumente²¹ hat in der endgültigen Version vier Sätze:

- I. *Mitternachtsstück*
- II. *Mitternachtsstück aus Selene*²²
- III. *Nachtphaläne*²³ *in der Selene*
- IV. *Altarblatt*

Die Sätze I–III sind 1980–81 entstanden, der vierte Satz erst 1986 im Zusammenhang mit dem gleichnamigen Film. Vor dem *Mitternachtsstück* komponierte Kagel *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper* (1977–80). In ihr ist Schumanns Liedschaffen mit dem *Liederkreis* op. 39 und der *Dichterliebe* op. 48 vertreten, wird mit Schuberts *Die schöne Müllerin* (D 795), *Die Winterreise* (D 911) und dem *Schwanengesang* (D 957) verschränkt und mit dem Jazz verbunden.²⁴

Die Texte für sein *Mitternachtsstück* hat Kagel den Tagebüchern von Schumann entnommen, die Georg Eismann herausgegeben hat,²⁵ ungekürzt und mit der originalen Orthographie, siehe die Schreibweise des Titels. Auf diese Edition weist Kagel ausdrücklich hin, denn er bewunderte „die unschätzbare Qualität dieser Leipziger Ausgabe, die die improvisierte, rhapsodische Verwendung des Raumes jeder Tagebuchseite typografisch treu wiedergibt. (Allein wegen dieser spontanen, spannungsbeladenen *mise en page* hätte Mallarmé einiges über sein später berühmt gewordenes *Livre* erfahren. Ob er dann in

²¹Mauricio Kagel, *Mitternachtsstück* für Stimmen und Instrumente (1980–81/86) über vier Fragmente aus dem Tagebuch von Robert Schumann für Sprecher, Tenor solo, gemischten Chor und Instrumente, Partitur Edition Peters EP 8577.

²²Selene (bei den Römern Luna) ist die Mondgöttin.

²³Phalänen sind Nachtfalter.

²⁴Skizzenblatt, veröffentlicht in: *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper. Libretto und Musik von Mauricio Kagel. 1977–1980*, hrsg. von der Deutschen Oper Berlin, Berlin [1981], S. 79.

²⁵*Tb I*, Nr. I: S. 135 f., Nr. II: S. 134 f., Nr. III: S. 145, Nr. IV: S. 136–138.

seiner Freude Wagner etwas weniger und dafür Schumann mehr beachtet hätte?)“²⁶

Als ich etwa 1972 jenes Buch kaufte, ahnte ich nicht, daß es mich seitdem fast ständig begleiten würde. [...] Robert Schumanns *Tagebücher 1827–1838* [...] wurden auch zu einer meiner regelmäßig wiederkehrenden *Bettlecturen*. Beim ersten Lesen drängte sich fort-dauernd ein Vergleich mit den Konversationsheften von Beethoven auf (die gerade 1827 enden). Sicher übertreffen die Konversationshefte das Schumannsche Tagebuch an Bruchstückhaftem, rätselhaft Fragmentarischem, an der ununterbrochenen Folge von Dialogen in Monologform, die sich zu einem wahrhaft surrealistischen *cadavre exquis* großen Ausmaßes addieren. Aber dafür sind Schumanns Tagebücher voll von präzisen Auskünften über den Grund, etwas Bestimmtes zu tun oder zu lassen, von Reflexionen über die Natur der Dinge, vom Verlangen, das sich im Rausch des Reisens immer steigert, Wahres von Erfundenem zu unterscheiden – um danach die Erfindung doch vorzuziehen. Ob Musik oder Dichtung, Ökonomie, Politik oder das gesellschaftliche Leben seiner Zeit, Menüs, die Skizzierung eines baedekerähnlichen Guide Michelin für den gemütlichen Privatgebrauch, wo die Namen der angenehmsten Hotels, Reiseverbindungen und Wechselkurse der zahlreichen Valutae akribisch verzeichnet werden: Diese schnell geschriebenen, oft in der Kutsche hingekritzeltten Hefte verdienen sicher die Bezeichnung *Reisetagebücher*. Und immer wieder: welche Prosa!

Jean Paul geistert hier omnipräsent [...]. Literarische Rückblenden bereichern, ergänzen und ermöglichen den Ausdruck einer neuen musikalischen Sensibilität, wie es sie ihresgleichen in der Geschichte der Tonkunst bis dahin noch nicht gegeben hat. Er setzt sich schon hier auseinander mit dem Wesen eines Konfliktes, der ihn bis zu seinem Tode verfolgen wird: Soll er seine innere Welt eher durch das Schreiben von Worten oder die Niederschrift von Noten entlasten? Man findet dazu die passenden Zitate. Auf Goe-

²⁶Mauricio Kagel, „Zu ‚Mitternachtsstük‘, für Stimmen und Instrumente über vier Fragmente aus dem Tagebuch von Robert Schumann (1828)“, in: *Lese-Welten. Mauricio Kagel und die Literatur. Eine Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts der Landeshauptstadt Düsseldorf im Rahmen der Jüdischen Kulturtage*, konzipiert und realisiert von Werner Klüppelholz, Saarbrücken 2002, S. 79.

thes ‚*Das Theoretisieren zeugt vom Mangel an Production*‘ folgen sogleich drei scheinbar heterogene, selbstkritische Verspottungen von Schumann, vergleichbar mit psychologischen Röntgenbildern: ‚*Man wird Philister*‘, ‚*Ob Studium dem Schwung schade?*‘ und ‚*Die Regeln einer Kunst passen zu jeder. Darum lese ich Winckelmann oft*‘.

Der Gedanke, manche dieser Texte mit meiner Musik zu verbinden, kam bald, nachdem ich merkte, dass der Rotstift, mit dem ich einzelne Worte und Begriffssprünge, aber auch längere Sätze und ganze Abschnitte hervorhob, eigentlich ein unbewusster Kompilator, das Werkzeug eines Komponisten war. [...]

Die Fragmente, die ich schließlich aus einer Fülle – im besten Sinne des Wortes – bezaubernder Prosatexte wählte, schienen mir genauso geheimnisvoll wie aufschlußreich für den Schriftsteller Schumann wie auch für den Schriftsteller Jean Paul. [...] ‚*Mitternachtsstück*‘ [...] vereinigt vier wesensverwandte atmosphärische Beschreibungen der Unwirklichkeit. Es wäre ein leichtes, die Handlung als ‚romantisch‘ zu bezeichnen und somit das Fiktive der Situation besonders zu betonen.²⁷

Der Text des ersten Fragments lautet:

Mitternachtsstück

Die bleichen Sterne glänzten magisch über die Todtenhügel und die Thränenweiden und die Cypressen flüsterten sich leise ihre Sprache zu – die Gräber ragten stumm über die Blumen hervor, die im Winde taumelten und die Monumente warfen große lange Schatten, wie die Zeiger der Zeit oder der Ewigkeit und sie sagten: seht, wir zeigen wo ihr einst aber liegt – der Mond leuchtete stumm und in dem Aether tönnten lange Schwanengesänge einförmig und düster – die Erde lag formlos da und schwieg und schlummerte. Selene, Selene, rief es vor dem Fenster des Todthengräbers; Selene richtete sich empor; sie sah scheu in den Mond, dann schlug sie die Arme empor und wollte den Mond umarmen – der Busen schlug hoch und laut, wie Uhrschläge; er war offen und ein langes weißes Nachtkleid hing nachlässig über den Körper – die (Loken)langen Haare fielen wild-düster herunter – Selene lief

²⁷Ebd., S. 77–79.

rasch über den Gottesacker und las die Grabschriften: hier ruht ein zerbrochenes Herz, las die Erleuchtete; sie setzte sich lächelnd auf den Grabhügel; jetzt kam den Kirchengang ein Gerippe hergegangen; sie hörte, wie die Gebeine klapperten; aber sie vermocht nicht aufzustehen, das Gerippe kam näher und setzte sich neben sie und schlang den Arm um ihren Leib; einen Kuß willst du haben, sagte sie schüchtern. Das Gerippe lachte und gab ihr einen Eiskuß – dann ging es fort. Ich habe wohl gesündigt, rief sie; dann stand sie auf und ging in die Kirche und kletterte auf der Emporkirche herum – Das Gerippe saß an der Orgel und spielt einen Walzer – der Mond ging unter – Selene ging in's Todtengräberhaus. Es war stumm und still und sie schlummerte.

Die Verständlichkeit der Textvorlagen war Kagel wichtig. Deswegen hat er sie als Melodram komponiert. Nur an wenigen Stellen lässt er sie vom Tenor und vom Chor singen. Beide Partien sind aber vor allem Sprechstimmen (siehe Abb. 5).

Oft geht die Deutlichkeit der Textvorlage in der Paarung mit Musik ungewollt verloren oder wird durch die Rezeption des Gesamtkontextes von Stimmen und Instrumenten verdunkelt. Genau dies habe ich hier versucht zu vermeiden: Man könnte die vier Sätze der Komposition als unterschiedliche Studien über die Verbindung von klar vernehmbaren Worten und einem gleichzeitig ablaufenden musikalischen Kommentar auffassen. Meine kontinuierliche Arbeit auf dem Gebiet des Hörspiels half mir sicher, einige ungewohnte Ausgangspunkte zu finden. Dort muss die Verbindung von Musik und Sprache einen goldenen Mittelwert erreichen, ohne den der Zuhörer – durch eine abstrakt gewordene Information – sonst innerlich abschalten würde.²⁸

Der Chor und die Solostimmen sind in ihrer Funktion unterschieden. Der Chor übernimmt laut Kagel „die Partie eines zwar empfindsam mitteilenden, aber stets distanzierten Sprechers, eigentlich jene Rolle, die sonst dem sachlichen Erzähler überlassen wird. Dazu bilden die Solo-Stimmen den notwendigen Kontrast; durch sie werden die Situationen akustisch zur *Féerie*, und die Interpretation kann sich jenen ‚*physischen Träumen*‘ nähern, die Schumann so beschäftigten. Und: ‚*Ueber das in den Geist eindringen*‘.“²⁹

²⁸Ebd., S. 79 f.

²⁹Ebd., S. 80.

Besetzung


I. Mitternachtsstück


Solo-Sprecherin (Alt)
 Selene (Sopran: Sprecherin)
 Gerippe/Gustav (Bariton oder
 Baß: Sprecher)

Sprechchor (SATB)


Celesta
 Baßklarinette in B

Schlagzeug 1:

 Laub (lose in einem Behälter)

 5 Steinplatten auf einem Resonanzkörper (z. B. Tisch oder Holzkiste); mit 2 Frauenschuhen oder bloßen Händen anschlagen

Schlagzeug 2:

 2 Röhren-, Platten-, Schiffs- oder Kirchenglocken in



(Ad lib.: von einem unsichtbaren dritten Schlagzeuger gespielt.)
 Beide Glocken zusammen anschlagen
 (z. B. oberer Ton Röhrenglocke, unterer Plattenglocke)

○ Große Trommel

II. Mitternachtsstück aus Selene

Prinz (Tenor/Sprecher)
 Gustav (Bariton oder Baß: Sprecher)

Sprech-/Gesangchor (SATB)

Flöte
 Harfe

III. Nachtphaläne in der Selene


Prinz (wie II.)
 Gustav (wie II.)


Sprechchor (SATB)


Tuba in F/B

Schlagzeug 1:

 2 Papierknäuel


 2 Kartonbögen (ca. 70 × 100 cm, unterschiedlicher Stärke)

 Quijada (oder Vibraslap)

 1 Tuba (Ossia: 2 Tubos unterschiedlicher Klangfarbe)


Schlagzeug 2:

 Leichte Eisenketten


 2 Guiros (möglichst lang, unterschiedlicher Klangfarbe)

○ Große Trommel (oder ein zweites Membranophon)

 Buch (beliebige Größe)

 Kerze (groß, ein Streichholz)

 Klingel (möglichst defekt)

 2 Champagnergläser (ad lib.: bis 5)

2 Champagnerflaschen (mit Wasser)

Tablett

Flaschenkühler

IV. Altarblatt

Solo-Sprecherin (wie I.)
 Gustav (wie II)

Gesangchor (SATB)

Geige
 Harmonium (bzw. [elektr.] Orgel)

Abbildung 5: Mauricio Kagel: Mitternachtsstück, Besetzung

Der Chor übernimmt es zudem, die unheimliche Atmosphäre der Texte klanglich zu umreißen, siehe den Beginn der Nr. 1 (Abb. 6). Aus der Rezitation der Sprecherin nimmt er Silben, Konsonanten und Vokale und assoziiert mit seinem Vortrag das bei Schumann angesprochene Flüstern der Zypressen, den Wind und die düsteren Schwanengesänge.

Kagel wählte für jeden Satz eine eigene Instrumentation; die Instrumente kommen jeweils nur in einem Satz vor (Abb. 6). Viele der geforderten Klangzeuger dienen einer direkten tonmalerischen Umsetzung des Textes. So untermalt im ersten Satz das Laub die sich im Wind bewegenden Blumen, der Glockenschlag der nahen Kirche unterstreicht die nächtliche Friedhofsstimmung. Die mit zwei Frauenschuhen angeschlagenen Steinplatten ahmen in den Takten 52ff. den Gang des Gerippes nach.

Die Textfragmente sind, worauf auch Kagel hinweist, von Jean Paul inspiriert, den Schumann von Jugend an las und verehrte; er hat sein Grab in Bayreuth besucht. Die Hauptpersonen Gustav und der Prinz und „die schaurig-schöne Stimmung des Textes“³⁰ sowie Schauplätze und Situationen sind dem Roman *Die unsichtbare Loge. Eine Lebensbeschreibung. (Mumien)* entnommen.³¹ Daraus zitierte Schumann auch. Wichtige Gedanken entstammen zudem der *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* aus dem Roman *Siebenkäs*.³²

Für den gleichnamigen Film *Mitternachtsstück* mit dem Untertitel *Poetische Visionen aus dem Tagebuch von Robert Schumann* hat Kagel die ursprünglich dreisätzige Komposition um den vierten Satz *Altarblatt* erweitert und die Reihenfolge der Sätze II und III vertauscht. Die vier Sequenzen spielen an den im Tagebuch beschriebenen Orten: auf dem Friedhof, im Dom und in den Gemächern des Prinzen. Bei der 1986/87 entstandenen Produktion vom Schweizer Fernsehen DRS, Zürich,³³ in Verbindung mit dem Süddeutschen Rundfunk Stuttgart³⁴ war Kagel für das Buch,³⁵ die Musik und die Regie verantwortlich. Der Film erhielt den Prix Italia für die Musikproduktion.

Der Film beginnt nach einem kurzen Vorspann, in dem der Titel in einer an Stummfilme der 1920er Jahre erinnernden Schrift gestaltet ist, mit dem

³⁰Ebd., S. 79, Anm. 1.

³¹2 Bde., Berlin 1793.

³²Jean Paul, *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*, 3 Bde., Berlin 1796–97.

³³Redaktion Armin Brunner.

³⁴Redaktion Clytus Gottwald.

³⁵*Vier Fragmente aus dem Tagebuch von Robert Schumann (1828)*, eingerichtet von Mauricio Kagel.

MITTERNACHTSSTÜCK

für Stimmen und Instrumente

Mauricio Kagel
1980-81 (Satz I bis III)
1986 (Satz IV)

I

p. dolce *mp* *p* *mp* *p*

SOLO-SPRECHERIN
Die blei-chen Ster-ne glänzten magisch über die Todtenhü-gel und die Thränen-

CHOR { S + A
T + B
* [] = Sprechlage gilt bis zur nächsten Angabe
Voice register applies until otherwise indicated
hü

CELESTA

BASSKLARINETTE

LAUB 1) LAUB: evtl. 2 Zweige mit fast vertrockneten Blättern verwenden
STEINPLATTEN 1) LEAVES: also use two branches with dry leaves

2 GLOCKEN 1) * immer ausklingen lassen
GROSSE TROMMEL always let ring

3 *Largo* (♩ = 54-58) ** = mit ein wenig Stimme flüstern
whisper in a low voice

unregelmäßig rascheln
irregular rustling

1) Siehe Vorwort: Schlagzeug I/II
See preface: Percussion I/II

SPRECHERIN
-wei-den und die Cy-pressen flüstertensich leise ihre Sprache zu — die

S + A
CHOR
T + B
* (pp) = flüstern
whisper * p = Lippenrundung
(e), (o) = lips shaped accordingly
press(e) ss(o) pta

BASSKLAR.

poco vibrato 3

(ppp) pp

Hohe Lage
Upper register

(d.) glas.

Abbildung 6: Mauricio Kagel: Mitternachtsstück, Anfang

Bild des Vollmondes vor einem schwarzen Himmel; zunächst sind noch Sterne sichtbar. Christiane Hillebrand sieht in diesem Anfang eine Anspielung an Luis Buñuels *Un Chien Andalou* (1929), ein wichtiges Filmdokument des Surrealismus, auf den Kagel auch in anderen Filmen Bezug nimmt. Dieses Motiv durchzieht den ganzen Film. Die zweite Einstellung zeigt „einen Friedhof bei Nacht, Nebelschwaden ziehen vorüber, die Weit-Sicht ist von leicht oben aufgenommen. Dann folgen einzelne Motive, die Kamera ist dichter, zeigt die Friedhofmauer, den Kopf einer Statue; dann den Kopf von Selenes. Kagel wechselt hier Unter- und Übersichten miteinander ab. Dies gibt einen geheimnisvollen Anblick der Szene und unterstreicht die Absichten des Expressionismus, eine rigorose Künstlichkeit und Verzerrung der äußeren Welt zu schaffen.“³⁶

Kagel hat die Musik der bereits vorliegenden Partitur unverändert übernommen, lediglich den vierten Satz leicht gekürzt. Nur an einigen Stellen wird sie akustisch durch auf das Filmbild bezogene Geräusche erweitert, die damit die tonmalerische Sphäre der Komposition verstärken, etwa durch die Schritte Selenes und des Gerippes. Bild und Ton verlaufen meist asynchron und auch in großem zeitlichen Abstand. So erklingt die Textpassage mit der Kusszene erst während des Weggehens des Gerippes, quasi als Erinnerung Selenes. Stets in deutlichem Bezug zueinander weisen die Bilder auf die Musik voraus oder reflektieren sie. Nur selten verlaufen beide Medien semantisch gleichzeitig.

Kagel setzt in seinem Schwarz-Weiß-Film überwiegend Stilmittel des deutschen Expressionismus ein, z. B. Hell-Dunkel-Kontraste. So werden einzelne Gesichter und Bilder aus einer einzigen Lichtquelle ungleich beleuchtet, so dass nur bestimmte Partien zum Teil plötzlich hell erscheinen, der Rest hingegen dunkel bleibt. Auch der Friedhof ist durch den Vollmond nur an ausgewählten Stellen ausgeleuchtet. Deutlich sichtbar ist Selenes bei ihrem ersten Auftreten: Sie richtet sich aus ihrer sitzenden Haltung auf und erscheint in Großaufnahme in einem weißen Gewand, bleich und mit geschlossenen Augen. Kagel greift Stichworte aus Schumanns Text auf und visualisiert sie. Viele dieser optischen Effekte gehen in der Art, wie Kagel sie filmisch umsetzt, auf Stummfilme zurück, die von Max Reinhardts Theaterinszenierungen beeinflusst worden waren, wie Lotte Eisner ausgeführt hat.³⁷ Reinhardt hatte z. B. „die Macht der Schatten erkannt, die das Dekorative und Rätselhafte mit dem

³⁶Christiane Hillebrand, *Film als totale Komposition. Analyse und Vergleich der Filme Mauricio Kagels* (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 158), Frankfurt a. M. 1996, S. 163.

³⁷Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand*, überarbeitete und autorisierte Neuauflage, Frankfurt a. M. 1976.

Symbolischen vermengt.“³⁸ Bei Kagel erscheint der Schatten des Gerippes mit seiner Laterne an der Friedhofsmauer. Auch der Nebel, in den der Friedhof getaucht ist, war ein beliebtes Stilmittel des Expressionismus. Kagel integriert zudem Treppen, Treppenstufen und -aufgänge sowie Korridore. Über diese filmischen Motive schreibt Eisner:

Es ließe sich viel über die Vorliebe der Deutschen für Treppen und ihr Einbeziehen in die Handlung sagen, [über die] die Faszination, die das Mysterium dunkler Korridore in all ihrer Verlassenheit immer wieder auszuüben scheint. [...] Wir finden solche Korridore in vielen deutschen klassischen Stummfilmen.³⁹

Kagels Lichtquellen – häufig Mond, Laterne, Kerze – verstärken die düster-unheimliche Atmosphäre der Situationen. Kagel liest Schumanns Texte im Blick auf das 20. Jahrhundert als überraschend zukunftsweisend und modern. Er sieht in der grotesken romantischen Darstellung Vorläufer des Expressionismus und Surrealismus, und er inszeniert und verstärkt diese Momente in seinem Film.

In seinem Kommentar der Schumannschen Tagebücher weist Kagel auf Bezüge zum 20. Jahrhundert hin. Er vergleicht die Darstellung der Natur mit der im Nouveau Roman und die Art der Niederschrift als „spontane, spannungsbeladene *mise en page*“⁴⁰ im Sinne von Stéphane Mallarmés unvollendet gebliebenem Buchprojekt *Livre* mit seinen kombinatorischen und seriellen Strukturprinzipien; es ist erst 1957 postum erschienen und hat beispielsweise Pierre Boulez beeinflusst. Und Andreas Krause wiederum verbindet die Musik von Kagels *Mitternachtsstück* mit: „Expressionismus, Romantik von ihrer grotesken Seite im Verein mit Absurdem Theater.“⁴¹

³⁸Ebd., S. 51.

³⁹Ebd., S. 118.

⁴⁰Kagel, „Zu ‚Mitternachtsstück‘“, S. 79.

⁴¹Andreas Krause, „Mauricio Kagel, Mitternachtsstück für Stimmen und Instrumente über vier Fragmente aus dem Tagebuch von Robert Schumann“, in: *Musica* 45 (1991), S. 388.

Beatrix Borchard

Darf man das? Robert und Clara Schumann als Filmhelden¹

Was unterscheidet die Neuinszenierung einer Oper, eines Theaterstücks, das von heute aus immer wieder neu befragt wird/werden muss, von der künstlerischen Gestaltung eines historischen Stoffes durch einen Schriftsteller, eine Regisseurin? Man denke an so prominente Beispiele wie Schillers *Wallenstein*, *Maria Stuart*, *Don Carlos*, Shakespeares Königsdramen oder an Ariane Mnouchkines *Molière*-Film. Die genannten Beispiele sind künstlerische Umsetzungen historischer Stoffe, Umsetzungen, in denen aus wissenschaftlichem Blickwinkel vieles unzutreffend ist, was etwa dem Historiker Friedrich Schiller durchaus bewusst war.

Wenn es in der Auseinandersetzung mit dem Thema „Robert und Clara Schumann als Filmhelden“ nicht nur um Geschmacksfragen gehen soll, über die sich bekanntlich zwar trefflich, jedoch nicht zielführend streiten lässt –, fragt es sich, mit welchen Kategorien wir über das Gelingen einer künstlerischen Bearbeitung eines historischen Stoffs urteilen können: Angemessenheit? Wahrheit? Plausibilität? *Plausibel* kann etwas erscheinen, was den Erwartungen in einem bestimmten gesellschaftlichen Kontext entspricht, historisch *wahr* muss es deswegen noch lange nicht sein.¹ Und im Begriff der *Angemessenheit* steckt der Begriff des Maßes. Wer bestimmt das Maß? Oder soll, bezogen auf Inszenierungen und Musikerfilme, nur das Kriterium der ästhetischen Gelungenheit gelten?

Gleichwohl sind – außer man erklärt alles zur Konstruktion – *historische* oder reale Gegenstände von *fiktionalen* durchaus zu unterscheiden. Historische Gegenstände erfordern eine Bearbeitung mit geschichtswissenschaftlichen Methoden. Hierbei muss Objektivität der Analyse und Darstellung ein leitendes Ziel sein, unbeschadet der Tatsache, dass wir wissen, dass es vollständige Objektivität nicht geben kann. Den Gegenpol dazu bildet die Gestaltung fiktionaler Sujets (der Gegenstände der Kunst).

Gegenüber den historisch-realen Gegenständen einerseits und den fiktionalen andererseits nehmen künstlerisch gestaltete historische Sujets eine gewisse

¹Für den nachfolgenden Text wurde bewusst der Vortragscharakter bewahrt.

¹Zur Rolle von „Plausibilität“ bezogen auf den Wandel von Künstlerbildern vgl. Erich Wolfgang Partsch, „Kritische Gedanken zur Bruckner-Rezeption und ‚Der Musikant Gottes‘ – Zur Analyse eines Stereotyps“, in: Renate Grasberger / Erich Wolfgang Partsch, *Bruckner skizziert. Ein Portrait in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten* (Anton Bruckner. Dokumente und Studien; 8), Wien ²1996, S. 201–255.

Zwitterposition ein. Sie sind nämlich, obwohl historisch-reale Bezüge bestehen, von der Gattung her Kunstgegenstände, und daher gelten für ihre Gestaltungsprinzipien auch die Methoden der Kunst. Die Mittel und Methoden der Kunst jedoch unterscheiden sich von denen der Wissenschaft nicht zuletzt durch die zentrale Bedeutung, die dabei die Subjektivität der Kunstschaffenden gewinnt.

Musikerfilme können als Paradebeispiel für das Besondere künstlerisch gestalteter historisch-realer Sujets gelten. Da sie sich auf Reales beziehen, ist der Spielraum der freien Gestaltung begrenzt, es sei denn, die Thematik wird nur zum Anlass genommen, um etwas ganz anderes zu gestalten. In der Regel jedoch werden historische Personen nur dann und deshalb zum Gegenstand z. B. eines Stücks, eines Romans oder eines Films gemacht, wenn und weil man ihnen eine gewisse ‚überdurchschnittliche‘ Bedeutsamkeit in einem bestimmten kulturellen Kontext zuschreibt. Diese kann darin bestehen, dass man an diesen Gestalten zentrale menschliche Verhaltensweisen, Umgangsweisen mit Konflikten, mit Problemen der künstlerischen Produktivität etc. exemplarisch darzustellen versucht. Es mag auch sein, dass sie gewählt werden, weil ihr Wirken vielen Menschen bekannt ist und einen Bezugspunkt für ihre eigene Orientierung in der Welt darstellt, ihnen vielleicht sogar eine gewisse identitätsstiftende Bedeutung für den jeweiligen kulturellen nationalen oder gar internationalen Kontext zugeschrieben wird. All dies gilt sowohl für Robert Schumann als auch für Clara Schumann.

Wir können also davon ausgehen, dass Drehbuchautoren und Regisseurinnen, die Filme über diese beiden Musiker entwerfen, mit ihrer Sujetwahl eingreifen möchten in die allgemeinen Deutungsdiskurse über dieses wohl berühmteste Paar der Musikgeschichte, indem sie entweder bestehende Interpretationsmuster bestätigen und bestärken oder aber diese in Frage stellen, neue, bisher unbekannte oder unbeachtete Seiten dieser beider Musiker sichtbar machen wollen. Sie intendieren, einen Beitrag zur weiteren Ausdifferenzierung des bestehenden Bildes dieser beiden Künstler leisten. Indem sie eine neue oder anders akzentuierte Einschätzung dieser für viele Menschen wichtigen öffentlichen Figuren gleichsam zur Diskussion stellen, bringen sie sich in das kulturelle Gespräch, gegebenenfalls auch in den Streit darüber mit einer eigenen ‚Wortmeldung‘ ein. Das gilt unabhängig vom gewählten Genre, ob Spielfilm oder Dokumentarfilm. Allerdings – so könnte man zumindest meinen – bestimmt das Genre die Freiheit im Umgang mit historischen Fakten.

Nun hat sich in den letzten zwanzig, dreißig Jahren unser historisches Wissen über Robert und Clara Schumann durch die neue Schumann-Gesamtausgabe, die Veröffentlichung der Kompositionen Clara Wiecks/Clara Schu-

manns sowie einer Fülle von bis dato unbekanntem biographischen Quellenmaterial enorm erweitert. Schon allein aus diesem Wissenszuwachs erwachsen immer neue Herausforderungen nicht nur für die Forschung, sondern auch für eine künstlerische Darstellung. Weil aber gleichwohl unser Wissen immer unzureichend und fragmentarisch bleiben wird, ergeben sich für gestaltende Künstler offene Fragen, weiße Flecken, Leerräume – Lücken, die dazu anregen, sie durch neue Interpretations- und Deutungsangebote zu schließen oder zu markieren. Soweit einige allgemeine Überlegungen.

Wechselnde Zeiten – wechselnde Bilder. Das zeigt sich auch in verschiedenen Schumann-Kinofilmen.² In Deutschland wurde am bekanntesten der UFA-Film *Träumerei* mit Hilde Krahle und Matthias Wiemann, 1943/44 gedreht. Erst dreißig Jahre später, 1974, versuchte Peter Schamoni mit *Frühlingssymphonie* – in den Hauptrollen Nastassja Kinski und Herbert Grönemeyer – einen Gegenentwurf zu *Träumerei* aus der Perspektive eines neuen Robert-Schumann-Bildes. Es sollte wiederum 35 Jahre dauern, bis 2009 ein nächster Versuch der filmischen Auseinandersetzung mit dem Schumann-Stoff in die Kinos kam, *Geliebte Clara* von Helma Sanders-Brahms (2009) mit Martina Gedeck und Pascal Greggory. Diesmal lag der Akzent auf einem neuen Blick auf Clara Schumann, wie schon der Titel verrät.

Zentrale Themenkomplexe, die in Schumann-Filmen verhandelt werden, sind „Genie und Wahnsinn“; Kampf um Clara Wieck als Kampf gegen philisterhaftes Denken und Vorstellungen von bürgerlicher Männlichkeit, verkörpert durch den Vater; die Partnerkonstellation während der Ehe, die quer zu tradierten geschlechtsspezifischen Rollenzuweisungen steht; Kinder, Brahms und das Ehepaar Schumann; Selbstmordversuch; Aufenthalt in einer Nervenheilanstalt; der Komponist stirbt, die Frau überlebt und widmet sich der Durchsetzung seiner Werke. Seit *Frühlingssymphonie* von Peter Schamoni sind an Themen hinzugekommen: Selbststilisierung als Junggenie; Doppelgängerthematik; Scheitern als Pianist; Trunksucht; Beziehungen zu Prostituierten; schwierige Ehe mit einer erfolgreichen Frau; Leiden unter mangelnder Anerkennung; Scheitern als Dirigent, d. h. als Musiker, der eine öffentliche Wirksamkeit entfalten kann.

Liegt der Schwerpunkt des Films auf der Gestalt von Clara Schumann, kommen noch die üblichen sogenannten Frauenthemen hinzu: Konflikte um Berufsausübung und Familiengründung; Managen des schwierigen Alltags einer Künstlerehe; Verzicht auf eine neue Verbindung mit Brahms. Allein die-

²Vgl. zum Thema Schumann-Filme: Matthias Wendt, „Das Schumann-Bild in der Belletristik“, in: *Schumann-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Kassel 2006, S. 563–570.

se Nennung der neu hinzugekommenen thematischen Elemente könnte dafür sprechen, dass seit *Frühlingssymphonie* mehr ‚historische Realität‘ in die Filme gekommen ist. Was jedoch bedeutet ‚Realität‘ im Film?

Nehmen wir als erstes Beispiel für das komplexe Verhältnis zwischen historisch gesicherten Fakten, Realitätsdarstellung und einer Kategorie wie ‚Wahrheit‘ *Song of Love* (deutscher Titel: *Clara Schumanns große Liebe*) aus dem Jahre 1947, eine Hollywoodproduktion in Starbesetzung – Katherine Hepburn als Clara Schumann und der aus *Casablanca* als edler NS-Gegner Viktor Lazlo wohlbekannte Paul Henreid; Regie führte Clarence Brown.³ Mit dem Titel *Song of Love* ist das Lied *Widmung* aus Robert Schumanns Liedersammlung *Myrthen* op. 25 „Du meine Seele, Du mein Herz“ gemeint.⁴ Es taucht leitmotivisch im Verlaufe des Filmes immer wieder auf und steht für das Konzept der Liebesbeziehung zwischen den beiden Protagonisten. Zum ersten Mal erklingt es am Hochzeitstag: ‚Schumann‘ führt seine Braut in ein Haus, wo er eine Wohnung gemietet hat. Sie geht selbstverständlich davon aus, dass die Wohnung in der ersten, der sogenannten Beletage liegt. Er jedoch verweist sie auf die Treppe. Dreimal wiederholt sich der Moment, in dem sie glaubt, endlich angekommen zu sein, aber sie muss – im langen Brautkleid mit Schleier – immer weiter nach oben steigen. Im Dachgeschoss angekommen überreicht er ihr den Wohnungsschlüssel und trägt sie über die Schwelle. Um ihre Enttäuschung zu verbergen, rühmt sie die schöne Aussicht. Als „Antwort“ überreicht er ihr als Hochzeitsgeschenk seine Liedersammlung *Myrthen* mit dem *Widmung* überschriebenen Eröffnungslied. Tatsächlich jedoch hat das Schumannsche Ehepaar zwar etwas außerhalb der Stadt, im sogenannten Verlagsviertel, aber in der Beletage eines Hauses seine erste, durchaus repräsentative Wohnung bezogen, und zwar in der Leipziger Inselstraße Nr. 18 (damals Nr. 5). Man kann sie heute wieder besichtigen, wenn man einen Eindruck von den Wohn- und Arbeitsbedingungen der ersten Ehejahre gewinnen will. Außerdem war Robert Schumann durchaus nicht in der Rolle des Alleinverdieners, der seiner Frau ein standesgemäßes Leben zu bieten hatte. Ganz im Gegenteil gehörte zum Konzept dieser Ehe, dass er nicht „für das tägliche Brot“ arbeiten musste, da sie durch Konzertieren und Unterrichten nicht unerheblich zur Finanzierung beitragen konnte und wollte. Warum also diese historisch unzutreffende Konstruktion? Materielle Beschränktheit wird hier in ein Spannungsverhältnis gebracht zu etwas, was ‚nicht mit Geld aufzuwiegen ist‘: sein – ihr gewidmetes – kompositorisches Werk und die beide miteinander

³Produktion: MGM (Warner), Drehbuch: Robert Ardrey, Iva Tors, Irma von Cube, Allen Vincent, Kamera: Harry Stradling.

⁴Der Film sollte Teil einer ganzen Serie über die Geschichte berühmter Lieder werden.

verbindende Liebe. Innerhalb des Konzepts dieses Filmes wirkt diese Szene realistisch. Zudem verweist sie auf biographisches Wissen. Die Liedersammlung *Myrthen* op. 25 war tatsächlich das Hochzeitsgeschenk und Debatten um die materielle Grundlage der Ehe füllen viele Seiten des Brautbriefwechsels. Auch bleiben die Einkommensverhältnisse sowie der Kampf um öffentliche Anerkennung Schumanns als Komponist ein Dauerthema zwischen den Partnern. Die im Film gezeigte Rollenverteilung zwischen beiden wiederum entspricht zwar nicht den historischen Tatsachen, aber durchaus dem männlichen Selbstverständnis von Robert Schumann. Über die historische Basis hinaus verweist die Szene zudem auf die allgemeinemenschliche Erfahrung, dass eine Ehe nicht nur eine Liebesgemeinschaft, sondern auch eine Wirtschaftsgemeinschaft ist.

Da der Film die auf beider Selbstverständnis als Künstler gegründete und durch Schumanns Musik⁵ überhöhte Liebe (= Widmungsliebe) jedoch als die Kraft zeigen will, die sich gerade in einem schwierigen Alltag bewährt, kann man sagen, dass diese Szene zwar historisch unzutreffend, gleichzeitig jedoch ‚realistisch‘ ist.

Beispiel zwei: Ebenfalls in *Song of Love* sehen wir eine Szene, in der ‚Clara Schumann‘ in großer Konzertgarderobe vor einer illustren Zuhörerschaft Schumanns *Carnaval* op. 9 spielt. Zur Verwunderung der Anwesenden spielt sie immer schneller und schneller, um zum Schluss zu kommen, während – unsichtbar für ihr Publikum – die Kinderfrau mit einem Säugling auf dem Arm ihr bedeutet, dass das Kind Hunger hat. Auch ‚Schumann‘, der unter dem immer unruhiger werdenden Publikum sitzt, wundert sich zunächst, zieht dann jedoch seine Taschenuhr heraus und versteht, warum seine Frau sich so beeilt. Kaum ist der letzte Ton verklungen, stürzt sie vom Podium, wird jedoch zunächst vom Manager zurückgeschickt, um sich für den Applaus zu bedanken. Während sie sich rasch noch einmal verneigt, fasst sie sich an die Brust. Dann eilt sie durch die Gänge in die Garderobe zu ihrem schreienden Kind, um es zu stillen. Diese Szene ist nicht nur historisch unzutreffend, sondern auch unrealistisch. Dennoch kann sie so etwas wie ‚innere Wahrheit‘ beanspruchen.⁶ Denn in humoristischer Weise wird ein real existierender Konflikt dargestellt, der bis heute virulent ist. Wer sein Kind stillt, ist an dessen Rhythmus gebunden. Kinder und öffentliche Auftritte stehen notwendig in einem Spannungsverhältnis. Dass es sich um eine erfundene Szene handelt, muss jedem Zuschauer und vor allem jeder Zuschauerin klar sein. (Man sieht

⁵Die Kompositionen von Clara Wieck/Clara Schumann kommen in den älteren Filmen nicht vor.

⁶Vgl. zu der Liszt-Szene in diesem Film: Beatrix Borchard, „Von Robert zu Clara Schumann und zurück?“, in: *Schumann-Studien*, Bd. 9, hrsg. von Ute Bär, Sinzig 2008, S. 81–96.

das Kind nur schreien, hört es aber nicht.) Für diejenigen, die wissen, welches Stück ‚Clara Schumann‘ spielt, hat die Szene einen besonderen Reiz, spielt sie doch den Marsch der Davidsbündler gegen die Philister aus dem *Carnaval*,⁷ ein Verweis auf die Schumannsche Ehe als eine philiströsen Vorstellungen von ‚Normalität‘ entgegengesetzte Künstlergemeinschaft. Auch ‚Schumann‘ als ein, den tradierten Männlichkeitszuschreibungen entgegengesetzter „Held“ weiß in dieser Szene, wann sein Kind Hunger hat, und lächelt, statt ihr gehetztes Spiel als seinem Werk nicht angemessen zu kritisieren.

Mein drittes Beispiel für das durchaus nicht eindeutige Verhältnis zwischen filmischer und historischer ‚Wahrheit‘ stammt aus dem 2008 in den Kinos angelaufenen und nach vernichtender Kritik rasch wieder von den Spielplänen verschwundenen Film von Helma Sanders-Brahms: *Geliebte Clara* (Deutschland/Frankreich/Ungarn 2008) mit Martina Gedeck als Titelfigur und Pascal Greggory als ‚Robert Schumann‘.⁸ Die Exposition des Filmes beginnt mit einer kurzen Reiseszene. Das ‚Schumannsche Ehepaar‘ ist auf dem Weg nach Hamburg zu einem Auftritt ‚Clara Schumanns‘. Sie freut sich über die Beschleunigung, die die Erfindung der Eisenbahn in ihr Leben gebracht hat, ihm indes macht sie Angst. Die nächste Einstellung zeigt ‚Clara Schumann‘, wie sie das ihr gewidmete Klavierkonzert ihres Mannes spielt. Der junge ‚Brahms‘ ist unter den Zuhörern. ‚Schumann‘ sitzt in einer Loge über ihm und spielt mit seinem Ehering, bis dieser hinabfällt. ‚Brahms‘ fängt ihn auf und betrachtet ihn aufmerksam, bis ‚Schumann‘ ihm den Ring entreißt. Von Beginn an wird der Film also auf eine Dreieckskonstellation hin angelegt. Dass auch diese Szene historisch so nie stattgefunden hat, sondern symbolisch konstruiert ist, wird jedem Kinogänger bewusst sein. Und wenn der Ring fällt, wissen Schumann-Spezialisten zudem, dass Robert Schumanns Ehering nicht nur in seinem Liederzyklus *Frauenliebe und Leben* op. 42 sowie im gemeinsam mit seiner Frau komponierten *Liebesfrühling* op. 37, übersetzt in die Ringform des Liedes „Rose, Meer und Sonne“, eine prominente Rolle spielt, sondern auch biographisch, ob in Traumschilderungen in Briefen, in Tagebucheinträgen oder in der Realität, da man ihn nach dem Selbstmordversuch Schumanns nicht mehr finden konnte. In *Geliebte Clara* jedoch zieht sich ‚Schumann‘ seinen Ehering am Ende des Filmes vom Finger und übergibt ihn einer unbekannten Person für seine Frau, bevor er in den Rhein springt. Allein dieses Detail zeigt, das sich Helma Sanders-Brahms für ein mit Symbolen arbeitendes Filmkonzept entschieden hat. Die im Stil eines Melodramas konstruierte

⁷Originaltitel: *Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins*.

⁸Drehbuch und Regie: Helma Sanders-Brahms, Kamera: Jürgen Jürges.

Exposition ‚stimmt‘ zwar nicht historisch, kann jedoch durch das, wofür sie im Sinne einer menschlichen Erfahrung steht, von heute aus gesehen manchem Zuschauer, mancher Zuschauerin plausibel erscheinen: eine berühmte Frau Anfang dreißig, mitten im Leben stehend in der Fülle ihrer künstlerischen und auch erotischen Kraft, ein Ehemann, der seine schöpferischen Kräfte schwinden fühlt, und ein junger Mann voller Zukunft. Auch vor dem Film von Helma Sanders-Brahms haben sich unzählige Phantasien an der Konstellation zwischen den drei Musikern gerade aufgrund des Mangels an historischen ‚Beweisen‘ entzündet. Neu ist diese Perspektive also nicht. Sie wird nur ‚modern‘, d. h. dem heutigen Erwartungshorizont entsprechend veranschaulicht.

Was für jede Biographie gilt, dass sie „Effekt von Überlieferung“ (Barbara Hahn) ist, lässt sich an diesem Film besonders gut zeigen. Denn *Geliebte Clara* steht in einer filmischen Tradition, die Clara Schumann als „Heldin des Alltags“ feiert, weil sie bewusst ihre eigenen künstlerischen Fähigkeiten in den Dienst des Werks ihres Mannes und seiner öffentlichen Durchsetzung stellt. Vor diesem Hintergrund kann man *Geliebte Clara* als eine aktuelle Umschrift vor allem von *Song of Love* sehen. Kraftvoll und ‚patent‘ war schon Katherine Hepburn; Martina Gedeck darf zudem – dem Geist unserer Zeit entsprechend – ihren Mann auf dem häuslichen Teppich verführen oder im Unterkleid mit Brahms Klavier spielen, ja sogar – fast – mit ihm schlafen. Außerdem darf sie sein Orchester dirigieren, nachdem ihm die Proben aus dem Ruder zu laufen drohen, und laut darüber nachdenken, warum Frauen als Dirigentinnen nicht anerkannt werden. Im Gegensatz zu ihm gelingt es ihr, sich Respekt zu verschaffen. Am Ende leitet sie mit ihm gemeinsam das Orchester. Diese Szene wirkt noch nicht einmal von heute aus gesehen plausibel. Sie setzt jedoch etwas ins Bild, das man eine mögliche Lesart nennen könnte, denn wir wissen aus Berichten von Düsseldorfern Chormitgliedern, dass bei Proben Clara Schumann mit der Partitur auf dem Schoß in der ersten Reihe saß und dem Chor ‚hinter dem Rücken‘ ihres mehr schlecht als recht dirigierenden Mannes Einsätze gab. Der Unterschied zwischen einer sichtbaren und einer unsichtbaren Übernahme der Leitungsfunktion durch eine Frau wird hier bewusst unhistorisch negiert. Der Vorwurf, dass diese Szene unrealistisch ist, greift also zu kurz. Was ist die Botschaft dieses Filmes? Eine mögliche Antwort: Im Zentrum steht eine lebenserfahrene Frau und ihre Liebe des „Dennoch“. Deswegen darf ‚Schumann‘ nicht so sympathisch sein wie in *Song of Love*. Er muss trinken, auch gewalttätig werden, statt romantisch als ein sanft Leidender à la „Genie und Wahnsinn“ verklärt zu werden. Die Lektüre der erhaltenen Dokumente unter der Perspektive unserer Zeit hat in der künstlerischen Ge-

staltung von Helma Sanders-Brahms einen anderen ‚Robert‘ und eine andere ‚Clara Schumann‘ erzeugt, als sie die Filme noch vor sechzig Jahren zeigten.

Auch Schumanns Selbstmordversuch und die Zeit in Endenich haben im Laufe der Jahre sehr unterschiedliche filmische Interpretationen erfahren. In *Song of Love* sind seine dokumentarisch belegten Gehörstörungen der Auslöser dafür, dass ‚Schumann‘ „verrückt“ wird. Er erkrankt auf dem Höhepunkt seiner öffentlichen Anerkennung. Der Selbstmord selber wird nicht gezeigt, sondern nur ein Besuch ‚Clara Schumanns‘ in der Nervenheilanstalt Endenich bei Bonn. Er sitzt in einem Lehnstuhl in eine Decke gehüllt mit Blick in einen Garten, freut sich über ihren Besuch und spielt ihr ein Stück vor, von dem er glaubt, er habe es gerade erst komponiert. Es ist die *Träumerei*. ‚Clara Schumann‘ erkennt sofort die Selbsttäuschung ihres Mannes, bestätigt diesen aber in seiner Fehlannahme. Ein clusterartiger Klavierakkord symbolisiert das Ende seiner Künstlerexistenz. Die Saiten seiner Leier sind zerrissen.

Wie kann man im Film darstellen, dass ein Mensch die Kontrolle über sein Denken, über seine Gefühle verliert? Schreien? Wirr reden? Die Rekomposition ausgerechnet des Stückes, das man zuerst mit dem Namen Schumann verbindet, ist eine eindrucksvolle szenische Erfindung, die auf geistige Störung verweist. Der Film ist, wie bereits erwähnt, aus dem Jahre 1947. Niemand kannte zu dieser Zeit die nüchternen Protokolle einer Persönlichkeitsauflösung,⁹ die über hundert Jahre unter Verschluss gehalten wurden, weil man das „Bild“ Robert Schumanns nicht beschädigen wollte.

Der unter Bombenhagel gedrehte deutsche Schumann-Film *Träumerei*¹⁰ findet einen anderen Weg, um Schumanns „Wahnsinn“ zu zeigen. Auch hier besucht entgegen der historischen ‚Wahrheit‘ ‚Clara Schumann‘ ihren Mann in Endenich, auch hier zeigt er ihr im Garten sitzend seine neueste Komposition. Auf dem Notenblatt, das er ihr reicht, finden sich indes nur wirre Zeichen. Die Szene endet mit einer Projektion des Fensterkreuzes als Schatten auf dem Fußboden, ein Symbol, das sowohl in *Song of Love* als auch in der ZDF-Dokumentation *Clara* mit Israela Margalit aus dem Jahre 1989 wiederholt eingesetzt wird.¹¹

⁹ *Robert Schumann in Endenich (1854–1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte*, hrsg. von Bernhard R. Appel (= Schumann-Forschungen, Bd. 11), Mainz 2006.

¹⁰ Vgl. zur Entstehung dieses Films Matthias Wendt, „Albtraum zwischen Trümmern. Der erste Schumannfilm ‚Träumerei‘ in Zwickau uraufgeführt, in Düsseldorf verboten“, in: *Schumann-Studien*, Bd. 9, hrsg. von Ute Bär, Sinzig 2008, S. 297–318.

¹¹ *Clara*. Zweiteiliger Film von Israela Margalit, Bundesrepublik Deutschland 1989. Regie: Jochen Richte.

Die Verknüpfung von „Genie und Wahnsinn“ ist bekanntlich essentiell für ein romantisches Künstlerbild. Die Figur des Künstlers ist in mitteleuropäischen Künstlermythen eine gottähnliche Gestalt: Gott als der Schöpfergott des Alten Testaments ist gleichzeitig auch der Erlösergott des neuen Testaments. Erlösen der Welt durch das eigene Leiden und Sterben – die Romantik verschwistert diesen Künstlermythos mit der Nachtseite menschlicher Existenz. Schopenhauer schreibt in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), „Daß Genialität und Wahnsinn eine Seite haben, wo sie an einander gränzen, ja in einander übergehn“. Genie ist höchste Steigerung, eigentlich Übersteigerung des „Wollens und Vorstellens“ im Menschen, da es ihm als ein an sein „Ich“ hinzutretendes Fremdes, als ein „vom Individuo selbst verschiedene[s] übermenschliche[s] Wesen“, zur Erkenntnis der zeitlosen, höchsten Ideen verhilft, aber um den Preis der Selbsterstörung.¹² Dieses Gedankengut hat jahrzehntelang gerade auch das Schumann-Bild geprägt. Erst die Veröffentlichung der Eendenicher Krankenakten im Jahre 2006 hat einen radikalen Wandel in der Deutung von Schumanns Leiden und Sterben – man muss schon sagen – erzwungen. Schumann litt und starb an den Spätfolgen einer Geschlechtskrankheit; mit großer Wahrscheinlichkeit handelte es sich um Syphilis.

Auf der Basis dieses Wissens, das jede Verklärung zumindest erschwert, wenn nicht verbietet, bedient der entsprechende Filmausschnitt aus *Geliebte Clara* den Topos „Genie und Wahnsinn“ nicht. Von vornherein erscheint Schumann als ein Getriebener, der zunehmend die Kontrolle über sich verliert. Nach seinem Selbstmordversuch wird er auf eigenen Wunsch in einer privaten Nervenheilanstalt in Eendenich bei Bonn untergebracht. Das ist historisch zutreffend. In der nächsten Szene zitiert der behandelnde Arzt aus seinen – authentischen – Eintragungen aus den Krankenprotokollen, während sein Patient ihn anspricht. Dann wird ‚Schumann‘ ein eiserner Ring auf den kahlgeschorenen Kopf gesetzt. Der Arzt teilt ihm mit, dass er seinen Schädel öffnen müsse, um einen aus seiner Sicht für die geistige Erkrankung verantwortlichen Eiterherd unter der Schädeldecke, trockenzulegen. Die grauenerregende Operation am lebenden Patienten wird nicht gezeigt, aber man sieht und hört ‚Schumann‘ schreien. Diese sogenannte Trepanationsszene wirkt realistisch, aber das, was da gezeigt wird, hat so nicht stattgefunden. Sie beruht vielmehr auf einem Missverständnis der Regisseurin und Drehbuchschreiberin.¹³ Helma Sanders-Brahms hat nämlich das in der Krankenakte vorkommende

¹² Arthur Schopenhauer, „Die Welt als Wille und Vorstellung“, 3. Buch, § 36, in: *Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke*, 6 Bde., hrsg. von Julius Frauenstädt, neue Ausgabe Leipzig ²1922, hier: Bd. 2, S. 224 und 222.

¹³ Diesen Hinweis verdanke ich Gerd Nauhaus.

Wort „Fontanelle“¹⁴ mit der Schädellücke beim Säugling gleichgesetzt. In den Krankenprotokollen ist mit dem Begriff jedoch eine künstlich herbeigeführte Eiterung zur vermeintlichen Ableitung von Krankheitsstoffen gemeint, die an einem beliebigen Körperteil (bei Schumann war es der Arm) angelegt werden konnte. Im Gegensatz zur Eingangsszene des Films wirkt diese Szene wie auf dem neuesten Stand der historischen Kenntnis, beansprucht also ‚Wahrheit‘, ist jedoch erfunden, was wiederum der Regisseurin höchstwahrscheinlich nicht bewusst war. Der uninformierte Zuschauer kann es nicht wissen und glaubt nun nach all den romantischen Verklärungen in den älteren Filmen, die historische Wahrheit zu sehen. Weil er den Konstruktionscharakter der Szene nicht durchschauen kann, befindet er sich also – entscheidend in unserem thematischen Zusammenhang – in einer anderen Position als in den älteren Spielfilmen. Die Regisseurin indes hätte auch ohne das Missverständnis der Eendenicher Protokolle eine solche Szene erfinden können, um den Umgang mit Psychiatriepatienten in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu veranschaulichen. Was unterscheidet also *finden* von *erfinden* innerhalb der Logik des Drehbuchs für einen Spielfilm? Wie ambivalent in Hinblick auf die Frage nach historischer ‚Wahrheit‘ die Regisseurin selber im Umgang mit dem Schumann-Stoff war, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass das Begleitmaterial für die Presse nicht nur die üblichen Photos, Kurzbiographien der Hauptdarsteller etc. enthält, sondern auch biographische Tabellen, Werk- und Literaturverzeichnisse beider Schumanns.

Auch *Frühlingssymphonie* war bereits eine Antwort auf neu veröffentlichtes biographisches Material. Kein Wort, das in dem Film von Peter Schamoni gesprochen wird, ist frei erfunden. Die Mono- und Dialoge wurden aus Briefzitierten und Tagebucheinträgen übernommen, ein durchaus problematisches Verfahren, das Authentizität suggeriert, die Differenz zwischen gesprochener Sprache und schriftlichen Texten jedoch ignoriert. Unhistorisch ist vor allem der Umgang mit Körpern. So erscheint die Beziehung Friedrich Wieck zu seiner Tochter als ein inzestuöses Verhältnis, zwischen Clara Wieck und Robert Schumann kommt es vor der Hochzeit zu einer sexuellen Beziehung. Auch hier haben wir es also mit einem ambivalenten Umgang mit der Differenz zwischen historisch-realen und fiktionalen Elementen zu tun.

Mein letztes Beispiel ist dem neuesten, anlässlich des 200. Geburtstages von Robert Schumann für das Fernsehen gedrehten Dokudrama von Volker Schmidt-Sondermann entnommen. Schon durch die Nennung des Anlasses, des Mediums und des Genres wird die Differenz zu Spielfilmen deutlich. Do-

¹⁴Vgl. *Robert Schumann in Eendenich*, S. 478 f.

kudrama – die Spannung zwischen Faktendarstellung und Verbildlichung, also zwischen Wissenschaft und Kunst, steckt schon im Begriff. Der Titel des Films, *Robert Schumanns verlorene Träume* (Deutschland, 2010), verweist auf den Deutungsansatz der Drehbuchautoren.¹⁵ Ich zitiere aus der Presseerklärung:

Die Krankheitsgeschichte Schumanns, ihre Geheimhaltung, aber auch ihre Bedeutung bilden die Rahmenhandlung des Films. Rückblenden geben Einblicke in die tragische Lebensgeschichte und das künstlerische Werk Robert Schumanns. Bilder von den authentischen Orten seines Lebens u. a. aus Zwickau, Dresden, Leipzig, Wien und Düsseldorf vermitteln darüber hinaus ein lebendiges Bild seiner Persönlichkeit sowie seiner ambivalenten Biografie. Interviewausschnitte mit bekannten Schumann-Experten und -Expertinnen sorgen für die solide wissenschaftliche Basis in diesem Dokudrama.

In diesem Genre kann, so das Konzept, der Zuschauer, die Zuschauerin klar unterscheiden zwischen Verbildlichung und Dokument, zwischen der Deutung der Drehbuchautoren (Stimme des Kommentators) und „solidem“ wissenschaftlichen Kommentar. De facto jedoch erweisen sich selbst in diesem Genre die Grenzen als fließend, die Auswahl, der Schnitt, die Musik, auch das, was die Experten sagen und wie sie es sagen, was von dem, was sie gesagt haben, ausgewählt wurde etc., alles dies sind konstruktive Entscheidungen im Sinne eines Bildentwurfs unter sei es rein künstlerischen, sei es ‚quotenfördernden‘ Gesichtspunkten.

Fazit

Wir neigen dazu, unser eigenes Bild, das wir im Laufe der Jahre oder Jahrzehnte unserer Auseinandersetzung mit Werk, Biographie und Rezeptionsgeschichte gewonnen haben, für das richtige zu halten. Das zumeist unausgesprochene Urteilskriterium ist dann die Korrespondenz mit unserem eigenen Bild, in diesem Falle von Robert Schumann und von Clara Schumann.

Zurück zur Eingangsüberlegung: Was unterscheidet die Neuinszenierung einer Oper, eines Theaterstücks, das von heute aus immer wieder neu befragt

¹⁵Buch: Volker Schmidt-Sondermann und Axel Fuhrmann, Regie: Volker Schmidt-Sondermann; Kamera: Erik Schimschar, Niki Klemstein, Mark Popp, Tobias Corts; Robert Schumann: Philip Hagmann, Clara Schumann: Paula Hans; Experten: Bernhard Appel, Beatrix Borchard, Gerd Nauhaus, Hélène Grimaud, Kurt Masur.

wird, von der künstlerischen Gestaltung eines historischen Stoffes durch einen Schriftsteller, eine Regisseurin?

Eigentlich nichts. Es kommt nur darauf an, wer es wie macht und wie durchschaubar für die Zuschauer etwas als Konstruktion ist, als Deutungsangebot eines historischen Stoffes. Jeder Film gleich welchen Genres ist eine ‚Wortmeldung‘ in einem unabgeschlossenen kulturellen Diskurs und wird zum Teil dessen, was ich an anderer Stelle in Anlehnung an einen Begriff von Roland Barthes den ‚Bedeutungskomplex‘ Schumann genannt habe.¹⁶ Die Frage, „Darf man das?“, kann man also beantworten mit einem: „Es muss sein!“

¹⁶Vgl. Anm. 7.

Abkürzungsverzeichnis

<i>ADB</i>	<i>Allgemeine Deutsche Biographie</i> , hrsg. durch die Historische Commission bei der Königlich Akademie der Wissenschaften, 56 Bde., Leipzig 1875–1912.
<i>AfMw</i>	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
<i>AMZ</i>	<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i>
<i>Boetticher I</i>	Wolfgang Boetticher, <i>Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk</i> , Berlin 1941.
<i>Boetticher II</i>	Wolfgang Boetticher, <i>Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen</i> , Berlin 1942.
<i>Boetticher Klavierwerke I</i>	Wolfgang Boetticher, <i>Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen I. Opus 1–6</i> (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 9), Wilhelmshaven 1976.
<i>Boetticher Klavierwerke II</i>	Wolfgang Boetticher, <i>Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen II. Opus 7–13</i> (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 10A), Wilhelmshaven 1984.
<i>Briefe NF, 1886</i>	<i>Robert Schumanns Briefe. Neue Folge</i> , hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 1886.
<i>Briefe NF, 21904</i>	<i>Robert Schumanns Briefe. Neue Folge</i> , hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 21904
<i>Briefwechsel I–III</i>	<i>Clara und Robert Schumann. Briefwechsel</i> , hrsg. von Eva Weissweiler und Susanna Ludwig, Basel, Bd. I: 1832–1838; Bd. II: 1839; Bd. III: 1840–1851, Frankfurt a. M. 1984; 1987; 2001.
<i>BV</i>	[Briefverzeichnis] <i>Robert Schumann, Verzeichnis der empfangenen und abgesandten Briefe</i> . Robert-Schumann-Haus, Zwickau; Archiv-Nr.: 4871/VII C, 10–A 3.
<i>Corr Bd./Nr.</i>	[Correspondenz] <i>Korespondencja Schumanna</i> , Briefhandschriften in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków.

- CS–JB Briefe I* *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. I: 1853–1871, Leipzig 1927, Reprint Hildesheim 1989.
- Erler I, II* *Hermann Erler, Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, 2 Bde., Berlin [1887].
- GA Briefe, Serie/Bd.* *Gesamtausgabe der Briefe von Clara und Robert Schumann*, hrsg. von Michael Heinemann und Thomas Synofzik, Köln 2008 ff.
- GS I–IV* *Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1–4, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, mit einem Nachwort von Gerd Nauhaus und einem Register von Ingeborg Singer, Wiesbaden 1985.
- Jugendbriefe* *Jugendbriefe von Robert Schumann*, nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann, Leipzig ⁴1910.
- Kreisig I, II* *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*. Fünfte Auflage mit den durchgesehenen Nachträgen und Erläuterungen zur vierten Auflage und weiteren, hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914.
- Liederbuch I–III* *Robert Schumann. Liederbuch*, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Signatur: Mus. ms. autogr. R. Schumann 16/1–3. [Anhang R12, 13, 14]
- Litzmann II* Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, Leipzig 1905.
- Loos I, II* *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos, 2 Bde., Laaber 2005.
- NDB* *Neue Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1953 ff.
- NzfM* *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig 1834 ff.
- RSA Serie/Werkgruppe/Bd.* *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz u. a. 1991 ff.

- RSW* Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz 2003.
- Schumann Forschungen 3*, 1993 *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Düsseldorf* (Schumann Forschungen 3), hrsg. von Bernhard R. Appel, Mainz u. a. 1993.
- Tb I* *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. I: 1827–1838, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig ²[1988].
- Tb II* *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. II: 1836–1854, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987.
- Tb III* *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher 1837–1856*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Basel u. Frankfurt ²[1988].
- Wasielewski*, 1858 Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann*, Dresden 1858.
- Wasielewski*, ²1869 Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann*, Dresden ²1869.
- Wasielewski*, ⁴1906 *Robert Schumann. Eine Biographie von Wilhelm Joseph von Wasielewski*, hrsg. von Woldemar von Wasielewski, Leipzig ⁴1906.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Für die erteilten Abbildungsgenehmigungen wird ausdrücklich gedankt. Autoren und Verlag haben sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber der Bilder ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle nicht gelungen sein, bitten die Herausgeber um Mitteilung. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

© 2011 by Gudrun Schröder Verlag, Leipzig

Kooperation: Rhythmos, ul. Grochmalickiego 35/1, 61-606 Poznań, Polen

Satz: Stephan Greiner

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Poland.

ISBN 978-3-926196-57-6